

بول. ب. ويلسون

الأسطورة والحداثة

حول رواية: دون كانزورو



المشروع القومي للترجمة



35

ترجمة: خليل أكلفت

پول . ب . دیکسون

الأسطورة والحداثة

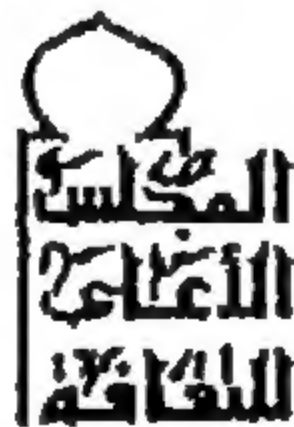
(أحلام محالة إلى التقاعد)

دراسة تطبيقية في نقد الأسطورة

حول رواية : « دون كازمورو »

للكاتب البرازيلي : ماشادو ده أسيس

ترجمة : خليل كلفت



١٩٩٨

اهداءات ١٩٩٩

هذه ترجمة كتاب :

Retired Dreams : Dom Casmurro, Myth and Modernity, 1989.

تأليف :

Paul B. Dixon

صادر عن :

Purdue University Press, West Lafayette, Indiana, USA.

تتويه

رغم أن أمام مترجمي ماشادو ده أسيس (١٨٣٩ - ١٩٠٨) إلى اللغة العربية مهمة ضخمة (تقع أعماله في ٣١ مجلداً) حتى مع التركيز على إنتاجه البالغ الأهمية بعد ١٨٨٠ فإن ظهور هذا الكتاب الهام عن رائعة ماشادو : دون كازمورو ، يأتي بعد قدر معقول من التمهيد بترجمة أعماله إلى اللغة العربية.

في سنة ١٩٦٣ ، صدرت ، في دمشق ، رواية : كونكاس بوربا (ترجمة : سامي الدروبي ، دار دمشق للطباعة والنشر - العدد ٦ من سلسلة روائع الأدب الغربي) ، كما صدرت طبعة ثانية لهذه الترجمة بعنوان : الفيلسوف أم الكلب ؟ (روايات الهلال بالقاهرة في جزئين ، أغسطس وسبتمبر ١٩٧٣) .

وفي سنة ١٩٩١ ، أي بعد حوالي ثلاثين سنة ، صدرت ، في القاهرة ، رواية : دون كازمورو (ترجمة : خليل كلفت ، دار الياس العصرية - العدد ٤ من سلسلة القصة العالمية) .

وهناك رواية قصيرة هامة لماشادو ، عنوانها الأصلي : طبيب الأمراض العقلية ، ترجمت بعنوان : مستشفى المجاذيب ، في ١٩٦٧ ، ثم تُرجمت مرة أخرى في ١٩٩١ بعنوان : السراية الخضراء (ترجمة : خليل كلفت ، دار الياس العصرية - العدد ١ من سلسلة القصة العالمية) .

كما ظهرت ترجمات قصص قصيرة لماشادو في عدد من المجلات (العربي ، إبداع ، القاهرة ، الثقافة الجديدة) لخليل كلفت ومحمد عيد إبراهيم ، وذلك على حدّ علمي .

كما أمل أن تظهر خلال ١٩٩٧ أو ١٩٩٨ الترجمة التي أعدها الآن لرواية ماشادو :
مذكرات براس كوباس يكتبها بعد وفاته ، بالإضافة إلى قصص قصيرة لماشادو ودراسات
عن أدبه ؛ وهي إما مترجمة أو قيد الترجمة .

على أن ظهور هذا الكتاب ذاته يمكن أن يكون حافزا جديدا إلى المزيد من الاهتمام
بأدب ماشادو ، قراءة وترجمة ونقدا ، بعد أن ظل ذلك الأدب لفترة أطول مما ينبغي
حبس اللغة البرتغالية قبل أن يخرج ، خلال النصف الثاني من القرن العشرين ، ليحتل
مكانته الراهنة المتعظمة في الأدب العالمي .

المترجم

ملاحظة : الإشارات والمراجع الواردة في نهاية الكتاب الأصلية بقيت كما هي مع
ترجمة كل ما ينبغي ترجمته كهوامش أسفل الصفحات المعنية .

مدخل

« ليس كل شيء واضحاً في الحياة أو في الكتب » . إذا أردنا العثور على دليل قوى على صحة هذا التعبير المخفف من وطأة الحقيقة لن نكون بحاجة إلى المضي إلى أبعد من رواية دون كارمورو ، الكتاب الذي يشتمل عليه (الفصل ٧٧) ، أو ماشادو ده أسيس الرجل الذي كتب تلك الرواية .

وُلد جواكين ماريا ماشادو ده أسيس في ريودي جانيرو في ١٨٣٩ لأم برتغالية وأب برازيلي خلاسى . وكانت الأسرة فقيرة للغاية كما أجمعت روايات سيرته ، ولم يتجاوز التعليم الرسمي للصبي المستوى الأولي . وهذه التوليفة من الظروف كافية عادة للحكم على شخص بالبقاء في الدرجات الدنيا من السلم الاجتماعى في البرازيل ؛ حيث لا يمثل لا العرق ، ولا الدخل ، ولا التعليم ، بمفرده عاملاً محدداً كاسحاً ، غير أن اجتماع هذه الظروف الثلاثة كافٍ تماماً عادة . ونظراً لهذه البنية الاجتماعية فإن قصة حياة ماشادو تُعدّ غير قياسية ، إن لم تكن ملغزة . بدأ انشغال ماشادو بالكلمة المطبوعة في عمر مبكر ، في البداية كجامع حروف في مطبعة ومصصحح بروفات طباعة ، وفيما بعد ككاتب أعمدة لصحف متباينة حول الأحداث الجارية والأفكار السائدة . وكان يحضر المناقشات الأدبية في أفضل مكتبة في المدينة وبالتدريج لفت اهتمام بعض الكتاب البارزين آنذاك . وكان ينهمك طول الوقت في كتاباته في كافة الأجناس الأدبية الرائجة كما كان يقرأ بشراهة . ويضارع نمو شهرته ككاتب ذلك النمو الثابت إلى حد ما لأعماله في النضج والصقل والتألق . ومع شهرته المتنامية هبطت عليه سلسلة من الوظائف الدواوينية الهامة - مناصب حكومية تتسم بمكانة رفيعة لكنها لا تقتضى سوى مطالب محدودة بعض الشيء من حيث الوقت والقدرة على الإبداع . وكانت هذه الوظائف في كثير من الأحيان إعانات ضمنية لأفضل المثقفين ، تحقق الأمان المالى فيما توفر الوقت للكتابة . وقد تم تنصيبه رئيساً مؤسساً للأكاديمية البرازيلية للآداب . وعند وفاته في ١٩٠٨ ، كان ماشادو ده أسيس قد تسنّم ذروة المؤسسة الثقافية للبرازيل . ويبدو صعوده من موقع حرمان شديد إلى موقع امتياز أشبه تقريبا بقصة من قصص هوراشيو آلجر Horatio Alger التى يحدث فيها دائما مكافأة

الجسارة والمسئولية والعمل الشاق والإصرار . على أنه إذا كان لنا أن نحكم على أساس أعماله المكتوبة فإن ماشادو لم يقبل مطلقا في الحقيقة فكرة أن المرء يمكنه أن يحقق تقدما بمجرد اتباع قواعد اللعبة . وتبدأ غالبية شخصياته في موقع متفوق اقتصاديا (رغم أن ذلك لا يتحقق بفضل أية جدارة شخصية خاصة) غير أنه « يجرى إفقارها » بطريقة أو أخرى بوسائل أقل مادية . وهناك فائزون وخاسرون بين شخصياته ، غير أن اللعبة التي تنهملك فيها هذه الشخصيات تبدو لعبة مصادفة أكثر منها لعبة مهارة . وكثيرا ما يكون مائلا هناك عنصر نسبية أو صعود وهبوط : ليس المرء سوى فائز صغير ، أو يفوز يوما ليعسر في اليوم التالي .

والحقيقة أن تأمل حياة المؤلف عن قرب يلقى الضوء على الطابع العرضي لنجاحات شخصياته ؛ ذلك أن نجاحه لم يكن انتصارا سهلا أيضا . كان ماشادو يتلثم في كلامه بوضوح كما أنه كان يعاني من نوبات الصرع . وربما كان يعاني حقا من مشكلات تتصل بقبول هويته العرقية . ويشير بعض النقاد إلى اللحية والشعر الناعم الحلاقة في صورته الفوتوغرافية كمحاولة لإخفاء ملامحة الأفريقية ، ويذكر آخرون تفضيله للشخصيات الأرستقراطية في أعماله كدليل على مركب نقص عرقي أو اجتماعي . ويجري الاحتفاء في البرازيل بزواج المؤلف (من امرأة برتغالية من أسرة نبيلة) كنموذج للتفاني المتبادل . وقد غدت الآن سونيّة ماشادو المهداة إلى المحبوبة كارولينا بمناسبة وفاتها إحدى القصائد الكلاسيكية في اللغة البرتغالية . ومع ذلك فحتى نجاح هذا الزواج كان مشوبا بخذلان انعدام الذرية . وكثيرا ما تتحدث شخصيات ماشادو عن رغبة في الأبوة أو الأمومة أو تعبر عن قلقها إن كانت محرومة من تلك الحالة :

على أنني أحسب أنه لابد أن المؤلف قد أحسّ بإحباط فيما يتعلق بظروفه الأدبية كذلك . ورغم أنه لم يسافر قط بعيدا عن ريو دي جانيرو ، فمن الصعوبة بمكان أن يكون هناك كاتب أكثر منه عالمية (كوزمو بوليتانية) . لقد أعجب بالكتاب العظيم لكافة العصور والأمم - هوميروس ، فيرجيل ، ثيربانتيس ، كامونس ، جوته ، ستيرن ، بو ، بودلير - كما أن أعماله مرصّعة بإشارات متكررة إلى كتاب من كل أنحاء العالم الغربي . ولا شك في أنه كان يعدّ نفسه ، بمعنى أدبي ، مواطنا عالميا ، غير أن من الصعوبة بمكان أن

نقول إن العالم قد ردّ له الجميل . ولم يكن ليجهل عبقريته الخاصة واحتمال الاعتراف العالمى به . وفى الوقت ذاته ، لم يكن ليجهل حقيقة أن الأقدار حكمت عليه بأن يكتب بالبرتغالية ، اللغة التى وصفها باقتدار أحد معاصريه ، الشاعر أولافو بيلاك Olavo Bilac ، بأنها « مقبرة » الأدب .

وما من كاتب برازىلى يُعدّ أكثر جاذبية لكتاب السيرة أو لأدعياء كتاب السيرة من ماشادو ده أسيس ، ومع ذلك فإن قليلين من الكتاب البرازيليين تظل حياتهم مستعصية على المعرفة بعناد كحياته . فالمعلومات الشخصية عن المؤلف نادرة ؛ وإشارات المؤلف إلى حياته الخاصة معدومة عملياً . وكان ماشادو يؤكد أن الطريق إلى تأليف كتاب ممتع هو ترك الأمور الخاصة خارجه . وزعم أن الكتاب ، بالامتناع عن المعلومات ، يحفز خيال القارئ . والواقع أن كتاب حياته غامض ، كما أن النشاط الحدسى الذى يواصل الإحاطة بتلك الحياة تأييد رائع لأطروحته (١) .

رائعة الإيهام

ورائعة ماشادو ، دون كارمورو ، ليست بحال من الأحوال أقلّ إشكالية من حياته . ورغم أن الكتاب قد تُرجم إلى لغات عديدة ، فإن عنوانه يقاوم الترجمة بعناد ، ولا أعرف حالة واحدة ظهر فيها باسم غير اسمه الأسمى . ويعنى « دون كارمورو » Dom Casmurro شيئا من قبيل Sir Sourpuss (= السيد النكدي) ، دون أن يبدو بكل هذه التفاهة . والعنوان لقب ودود منحه للراوى أصدقاؤه بسبب طبعه الشبيه بطبع ناسك ، المنطوى والعنيد بزهو .

ورغم أن دون كارمورو رواية غنية الطبقات ، تنكبّ على مسائل مثل الإيمان ، والحقيقة ، والمعرفة ، والفن ، والدين ، والسياسة ، فإنها تُعدّ فى المحلّ الأول قصة حب . ويروى الراوى ، بنتوسنتياجو Bento Santiago (المسمى بصيغة التصغير

بنتينيو Bentinho فى سنوات صغره) ، كيف أنه عندما كان مراهقا وقع فى حب كاپيتو Capitu ، بنت الجيران . وحيث أنها فتاة مأكرة وفاتنة للغاية ، تُشجّع كاپيتو بنتينيو على أن يحبها وتبدي بصراحة اهتماما بمائلها به . لكن هل هو بنتينيو بالفعل ما تجده جذابا ، أم المركز الاجتماعى الأعلى الذى يمثله ؟ وكاپيتو من أسرة أفقر ولم يكن بوسعها أن تقيم فى نفس الحى إلا لأن أباهما فار بالجائزة الكبرى فى يانصيب . ويتواعد هذان الصبيان فى عمر مبكر على زواج كل منهما من الآخر . على أن هناك عقبة كأداء تقف فى طريقهما . ذلك أن أم بنتينيو المترملة ، جلوريا ، كانت قد نذرت للرب أن يغدو ابنها الوحيد قسيسا . ويغدو لزاما على العاشقين الصغيرين أن يتحايلا بطريقة أو أخرى على هذا النذر دون إغضاب دونا جلوريا . وينسج الاثنان خيوط مؤامرة تكشف فيها كاپيتو عن قدراتها المذهلة على المناورة . وبعد ذلك بسنوات قليلة - وليس قبل أن يكون قد تعين على بنتينيو أن يقضى بعض الوقت فى الذهاب إلى المعهد الدينى - يتم العثور على حلّ للمأرقهما . وتفى دونا جلوريا بنذرهما للرب عن طريق التكفل بشاب آخر ليصير قسيسا . وعندئذ يفى بنتينيو وكاپيتو بتواعدهما على الزواج .

بعد ذلك بخمس سنوات ، بما فى ذلك بعض سنوات نفاد الصبر والقلق لكل من الزوج والزوجة ، يُولد ابن . وسرعان ما يُظهر حزقيال سميتين بارزتين : نزوعه إلى تقليد الناس ، حتى أدق سماتهم الشخصية ، والشبه الذى يجمعه بصديق حميم للأسرة ، إسكوبار . هذا الشبه - هل هو ببساطة شذوذ عرضى للطبيعة ، عززته موهبة التقليد لدى الطفل ، أم أن هناك ما هو أكثر من ذلك ؟ ويأبى بنتينيو أن يشغل باله بالتفكير أكثر فى هذا الأمر إلى أن يموت إسكوبار فجأة . وعندما يرى كاپيتو تبكى على جثمان الميت قبل دفنه ، يصدمه إدراك مرير . ورغم أنه لا يواجه زوجته لبعض الوقت فإنه لم يعد قادرا على أن يحبها هى أو ابنها . ويأتى الوقت الذى يغدو من المستحيل فيه أن يمتنع عن الاتهام الخاص بأن كاپيتو قد خانتة ، وأن حزقيال هو ابن إسكوبار . وتأبى كاپيتو تأكيد أو نفى مزاعمه لكنها تقرّ فحسب بأن زواجهما قد انتهى أمره . وهى تقضى بقية أيامها فى سويسرا . ويموت حزقيال شابا خلال بعثة علمية فى الشرق الأدنى .

وتتعرض مسألة إخلاص كاييتو لإبهام مرفوع إلى الأسّ الثانى . ووقائع الأمر فى حدّ ذاتها ملتبسة . غير أنه فيما وراء ذلك هناك عدم اليقين الذى يخلقه الراوى بضمير المتكلم . ويُعدّ سانتياجو ، الذى يُبدى عدم ثقة بالرابطة الزوجية وكذلك خيالا نشيطا ، مثالا كلاسيكيا « للراوى غير الموثوق » . غير أن عدم الثقة به لا يجعل لُغز إخلاص وسلوك كاييتو أقلّ قدرة على فرض نفسه . ذلك أنه ينبغى أن تكون هناك إجابة على كل حال . وإذا كان لابدّ من أن يكون لكاييتو أىّ تماثل مع الحياة الفعلية فلا مناص من أحد أمرين : إمّا أنها ارتكبت الزنا وإمّا أنها لم ترتكبه . أما حزقيال فينبغى ، لتكون له صلة ما بالحياة الفعلية ، أن يكون ابناً لشخص ما . وبعد نشر الرواية بقرابة قرن ، مايزال القراء والنقاد يواصلون الجدل حول هذه القضية . ومن المؤسف أنه لا أحد إلى الآن قد قام بتحديد الطريقة التى تم بها نقل التكنولوجيا الطبية الشرعية الحديثة إلى التطبيق على هذا الأمر .

ويؤثر إبهام الحبكة على مستويات أخرى أيضا لأن تأكيدات الراوى عن الحياة ، والمعرفة ، والرب ، وغيرها ، مستمدة مجازيا من سرّد علاقته بكاييتو . ذلك أن القيمة الحقيقية لاستنتاجاته تتوقف على القيمة الحقيقية لروايته عن نزاعهما الزوجى . فليس من المدهش ، إذن ، أن يجد الدارسون إلى الآن صعوبة فى التوصل إلى إجماع فى تقييمهم لأيدولوجية الرواية أو لنظرتها إلى العالم .

مدخل إلى القرن العشرين

وكأنما بفضل نوع من العدالة الشعرية ، نجد عدم اليقين الجوهرى للرواية يضارعه عدم اليقين فى الظروف الخارجية التى أحاطت بها . فقد نُشرت دون كازمورو فى ١٨٩٩ أو ١٩٠٠ ، حسب نظرتك إلى هذا الأمر . ذلك أن المراسلات بين ماشادو وناشره ، جارنيير Garnier ، تُثبت أن إنتاج الكتاب اكتمل فى ديسمبر ١٨٩٩ ، غير أنه لم يتم تسليمه وبدء توزيعه إلا فى يناير ١٩٠٠ (٢) . ولم يكن هناك تاريخ نشر على الطبعة

الأولى ، وهكذا اختلفت البيانات البيلوجرافية بين هاتين السنتين منذ ذلك الحين . ونظرا لإبهام الكتاب نفسه ، يبدو من الملائم إلى حد ما أن يكون تاريخ نشره ، وحتى تصنيفه كرواية من القرن التاسع عشر أو من القرن العشرين ، مشكوكاً فيه .

ولكن لماذا تكون متمية إلى هذا التصنيف أو ذاك ؟ إننى أقترح أن يُعتبر هذا العمل متمياً إلى كلا التصنيفين . ذلك أن دون كازمورو جديرة بالاعتراف بأنها علامة فاصلة ، تُميز نهاية عصر وبداية عصر آخر . وفى مقال لاذع عنوانه « سفرالرؤيا الحديث » ، يذكر فرانك كيرمود Frank Kermode مطبوعات هامة قليلة صدرت عند منعطف القرن تماماً بالضبط ويجعلها محتواها ترتدى أهمية رمزية « كمداخل » إلى عصرنا :

وبطبيعة الحال فإن هذا اللغو عن القرون يمكن النظر إليه على أنه يقوم على التقويم الاعتبارى ؛ إنما هو أسطورة . . . غير أنك إذا أردت أن تُدافع . . . عن التاريخ الأسطورى ، يمكنك أن تفعل هذا جيداً جداً . ففي ١٩٠٠ مات نيتشه ؛ ونشر فرويد كتابه تفسير الأحلام ؛ وكانت سنة ١٩٠٠ تاريخ منطق هوسرل وتاريخ عرض نقدى لفلسفة لايبنتس لبرتراند راسل . وبمعنى دقيق للتوقيت ، نشر بلانك فرضيته عن الكم quantum فى الأيام الأخيرة للقرن ، ديسمبر ١٩٠٠ . وهكذا فخلال أشهر قليلة ، نُشرت أعمال حولت أو أعادت تقييم الطابع الروحى ، وعلاقة اللغة بالمعرفة ، ومناط عدم اليقين البشرى ذاته ، ليصبح التفكير فى ذلك من الآن ليس كنقص فى أدوات البشر بل كجزء من طبيعة الأشياء ، كشرط لما نعرف (٣) .

ولو أن ماشادو ده أسيس كان أيسر منالاً لفرانك كيرمود - لو أن الأقدار العمياء جعلته روائياً بريطانياً ، مثلاً ، بدلاً من روائى برازىلى - فأنا على ثقة بأن كيرمود كان سيجد من الملائم تماماً أن يُدرج رواية دون كازمورو فى قائمته ، معترفاً بدور هذا الروائى ، جنباً إلى جنب مع دور بلانك ، فى بحث « عدم اليقين البشرى » . . . « كجزء من طبيعة الأشياء » .

ورغم الظروف التى جعلتها مغمورة نسبياً فإن رواية دون كازمورو جديرة بالإقرار

بأنها فى حدّ ذاتها علامة فاصلة - بوصفها إحدى « الكلمات الأخيرة » عن رواية القرن التاسع عشر ، وبوصفها مدخلا ملائما إلى الرواية الجديدة للقرن الحالى .

ولشرح أسبابى وراء هذا الزعم ، أرغب فى أن أنظر إلى الرواية ضمن السياق الأدبى العام لكن من منظور خاص . فبوصفها رواية عن الزنا ، تنتمى دون كارمورو إلى نوع واسع ومتميز من الأعمال الأدبية . ويوضح تونى تانر Tony Tanner أنه رغم أن الزنا قد برز فى الأعمال الأدبية لكافة العصور إلا أنه يبدو أنه يرتدى أهمية خاصة فى القرن التاسع عشر :

إنها ظاهرة بالغة الجلاء والوضوح إلى حدّ أن العديد من روايات القرن التاسع عشر التى ظلّ يُعترف بأنها « عظيمة » - والتى يُعتقد بطرق متباينة وبدرجات متباينة أنها تشتمل على الاستكشافات القصصية الأبعد مدى فى أعماق عصرها - تتمحور حول الزنا ، وإلى حدّ أنه ، ببعض الاستثناءات ، كان القليلون هم الذين اعتقدوا أن من الجدير بالمحاولة أن يمحضوا بالأمر إلى أبعد من ذلك . غير أن النتائج التى ينطوى عليها هذا التعميم الواضح للغاية تشمل طبيعة ووجود الرواية البرجوازية العظيمة ذاتها . . . (٤) .

والأسباب وراء واقع أن هذه الثيمة كانت ملائمة فى القرن التاسع عشر لا تستعصى على الاكتشاف . لقد كان عصرًا تستحوذ عليه الأخلاق . فهل كان من الممكن أن تكون هناك دراسة حالة مُرضية أكثر من ذلك فى نظر جيل مصمّم على عَرَض همومه المعنوية والأخلاقية ؟ وكثيرا ما شدّد كتاب عن يميلون إلى الرومانسية على البُعد الشخصى الفردى للمشكلة ، كما هو الحال مع بحث هاوثورون Hawthorne عن الإثم ، والتكفير ، والإدانة ، فى الرسالة القرمزية The Scarlet Letter أو تصوير ستندال Stendhal لشخصية حائرة وقهرية إلى حدّ ما فى رواية الأحمر والأسود Le Rouge et Le Noir . لكن حتى مع هذه المعالجات الشخصية لا يمكننا إلا أن ندرك على الأقل نقدًا ضمنيًا للمجتمع الذى قام بتهميش الشخصيات الرئيسية للقصص . وهناك مؤلفون ، مثل تولستوى فى رواية أنا كارينينا ، كانوا معنّين فى المحل الأول بمسألتى الصواب والخطأ أو بإبراز عواقب الخطيئة . غير أن الروائيين أخذوا يميلون ، بصورة متزايدة ، إلى معالجة الأزمة العائلية للزنا بوصفها

أحد أعراض علةٍ أعمّ ، وكان موضوع خطابهم الأخلاقي هو المجتمع بصورة عامة . وفي حالة فلوبير ، على سبيل المثال ، يُعدّ الضجر ennui المستمر والإنفاق المسرف لمدام بوفاري تصويرين لبرجوازية بأكملها صار وجودها مجرداً من الرضا ومُفلساً أخلاقياً . ونحن لانجد أية صعوبة في النظر إلى مواقف الزنا العائلية عند بلزاك على أنها عوالم مصغرة تمثل طبقات كاملة من الناس . وفي بعض الأحيان ، تغدو أمم بأسرها معنية ، كما هو الحال في رواية Unwiederbringlich (في طيّ النسيان) ، للكاتب الألماني فونتانه Fontane * ، التي توحى فيها الولاءات المتقلّبة للشخصيات بالتحالفات المتغيرة بين البلدان .

وفي كتابه الزنا والرواية Adultery and the Novel يُحلّل تانر أو يذكر على الأقل واحدا وعشرين عملاً ، قليل منها من أواخر القرن الثامن عشر وأوائل القرن العشرين أما أغلبها فمن القرن التاسع عشر ، ويعتبرها أهمّ الأمثلة على « الرواية البرجوازية العظيمة » التي تتضمن الزنا (٥) . والأمر الذي له مغزاه أن عمليّن من أعمال ماشادو ده أسيس يظهران في القائمة ، وهما رواية مذكرات براس كوباس يكتبها بعد وفاته Memórias póstumas de Brás Cubas ** ورواية دون كازمورو . والحقيقة أن رواية دون كازمورو مختلفة عن كافة هذه الأعمال الأخرى في ناحية بالغة الأهمية . ذلك أن كل واحدة من الروايات العشرين الأخرى واضحة لا لبس فيها من حيث الوقائع الأساسية . وفي حالتين اثنتين منها نجد الزنا لا يعدو أن يكون « زنا في قلب المرء » ، غير أن من الجلي الواضح دائماً أنه حدث على الأقل انتهاك عاطفي للإخلاص كما ينبغي أن يكون . وفي كافة الحالات الأخرى يكون من الثابت بجلاء بطريقة ما أن الفعل المادى للزنا قد وقع . وهذا ، في اعتقادي ، لافت للنظر إلى حدّ ما لأنه بعيد جداً عن الحياة الفعلية التي عقد الكثيرون من هؤلاء الروائيين عزمهم تماماً على تصويرها . ذلك أن مسألة الإخلاص الزوجي أو عدم الإخلاص الزوجي تنتمي برمتها ، كما توحى العبارتان نفسيهما ، إلى عالم الأمل ، أو الإيمان ، أو الحسد ، أو الشك ، أو الارتياب ، أكثر مما تنتمي إلى

* تيودور فونتانه (١٨١٩ - ١٨٩٨) كاتب ألماني ألف أساطير شعبية وروايات - المترجم .

** ظهرت في الترجمة الإنجليزية بعنوان : Epitaph of a Small Winner (« كتابة على قبر فائز صغير ») - المترجم .

عالم المعرفة . ومن الناحية العملية فإن الناس لا يمكنهم ببساطة أن يراقبوا أو يراقبن نشاطات زوجاتهم أو أزواجهن (وناهيك بمراقبة مشاعرهن أو مشاعرهم) طوال كل ساعات اليقظة والنوم . غير أنه يبدو أن رواية القرن التاسع عشر قد قامت على الأساس الوطيد لمعرفته المفترضة . وقد نبع كامل المغزى الأخلاقي لدى هذه الأجيال من الروائيين من الاعتقاد بأنهم عرفوا الواقع وعرفوا ما فيه من صحيح وخاطئ . ويبدو لى أن هذا الاعتقاد كان سببا هاما وراء واقع أن الزنا القصصى عندهم كان قاطع التحدد . فكيف كان يمكن للواحد منهم أن يستخدم أزمة عائلية كنقطة انطلاق لخطاب أخلاقي مفحم إن كانت « وقائع » تلك الأزمة لا يسهل الوصول إليها يقيناً ؟

ورواية دون كارمورو هي الوحيدة ، من قائمة روايات تانر ، التي تدع مسألة الزنا فى عالم الخدس . فنحن لا نعرف ما إذا كانت كاييتو قد تورطت فى علاقة جنسية مع إسكوبار ، أو حتى ما إذا كانت قد انجذبت إليه بوجه خاص . وهذا الواقع يجعل دون كارمورو نمطا مختلفا جداً للرواية . ووفقا لألبير كامو فإن : « ما يميز الإدراك الحديث من الإدراك الكلاسيكى هو أن هذا الأخير يزدهر على المشكلات الأخلاقية والأول على المشكلات الميتافيزيقية » (٦) . ويبدو أن مناقشة كارلوس فوييتيس Carlos Fuentes للاختلاف الأساسى المميز بين الروائيين الأمريكيين اللاتينيين فى القرنين التاسع عشر والعشرين إنما تتوسع حول هذه الفكرة ذاتها :

... كان المثقفون ، فى القرن التاسع عشر ، قادرين على إدراك معادلة الحضارة - الهمجية ، أو عالم من التقدم فى مواجهة عالم من التخلف . لقد عاشوا فى عالم ملحمى وكانت استجاباتهم هى الملحمة . غير أن هؤلاء المثقفين أنفسهم كان عليهم فى القرن العشرين أن يناضلوا فى مجتمع أشد تعقيدا بكثير ، داخليا ودوليا على السواء ، ولم يعد يكفى فيه السلاح ، والعقل ، والأخلاق ... عندئذ بدأ انتقال من التبسيطية الملحمية إلى التعقيد الجدلى ، من ثقة يقينية بالإجابات إلى الشك فى الأسئلة .

وتشير هذه الأقوال إلى أحد العوامل الرئيسية التي تميز رواية دون كازمورو من الرواية البرجوازية التقليدية . فبدلاً من البداية بفرضية من فرضيات المعرفة والشرع في تأكيد الحقيقة الأخلاقية ، تقوم رواية ماشادو باستكشاف البديهيات التي تجعل الخطاب الأخلاقي ممكناً . ويبدو أن ما يأتي في المحل الأول هو توجيه الأسئلة بدلاً من تقديم الأجوبة : ما هي الحقيقة ؟ هل هي موجودة بصورة مستقلة عن الباحث عنها ؟ وكيف نعرف ؟ وما هي الحدود بين إيماننا ومعرفتنا ؟ وعندما لا نعرف : كيف ينبغي أن نتصرف ؟

علامة فاصلة في أمريكا اللاتينية

كان ماشادو ده أسيس أول كاتب أمريكي لاتيني ، ومن المدهش أنه كان أحد أوائل الكتاب في أي مكان ، يواجه هذا العالم الروائي الجديد . ويؤجّز فوينتيس سمات عديدة لهذا الجيل الجديد من الروائيين الذين بدأوا يزدهرون في أمريكا الأسبانية في الخمسينات ، وهي سمات سبقت رواية دون كازمورو إلى تجسيدها :

١ - التحويل الأسطوري : انتقال من الواقعية الوثائقية إلى تصوير الواقع في صلته بالأساطير الكونية . وسيكون المكوّن الأسطوري لرواية دون كازمورو أحد الموضوعات الرئيسية لهذا الكتاب .

٢ - الاتحاد بين النقد والخيال : انتقال من الاتجاه الدعائي للنقد الاجتماعي المبكر إلى معالجة إبداعية أكثر إرهافاً تظلّ محتفظة بالتزامها . وقد ناقش النقد الحديث رواية دون كازمورو على أنها قصة رمزية سياسية ونقد للمجتمع الأوليجارشى للبرازيل (٨) . ومع أنني لا أوجه اهتمامي إلى البعد التاريخي لذلك النقد إلا أنني سأبين أن الرواية تُوجّه النقد لنمط من التفكير يبرز في المجتمعات الاستبدادية وأن المؤلف يستعمل وسائل شعرية لتوصيل ذلك النقد .

٣ - الإيهام : التخلي عن « التبسيطية الملحمية » لصالح أشكال تعبير تعكس بدقة أكثر تعقيد الحياة الحديثة . وكما سبق وأوضحنا فلإن إيهام دون كارمورو ، ذلك الإيهام المقلق والساحر فى الوقت نفسه ، يرتبط بقدر كبير من ثرائها الاستثنائى .

٤ - الفكاهة والباروديا (المحاكاة الساخرة) Parody : الاتجاه إلى تبني موقف عدم الجدية ، وحتى إلى إبداء بعض الملاحظات الجادة جدا ، وقد ناقش العديد من النقاد الفكاهة ، والتهكم ، والباروديا فى رواية دون كارمورو (٩) . وسوف يوضح هذا الكتاب أن معالجة الرواية للأسطورة تميل إلى أن تكون بارودية parodic .

٥ - إضفاء الطابع الشخصى Personalization : فى مجال رسم الشخصيات ، التخلي عن القوالب المكررة فى سبيل شخصيات أكثر تعقيدا ؛ فى مجال الأسلوب ، الابتعاد عن السرد الثرى الخطئى من أجل تكريس أنماط عديدة من التقنيات « الخارجة على المؤلف » وذات الطابع الفردى . ورواية ماشادو رائعة فى المجالين . وكل من قرأ الكتاب يمكن أن يشهد للعمق الاستثنائى فى إبداع شخصياتها . ومن المستحيل عمليا الخلط بين خطاب الرواية المطنب ، والذاتى المرجعية ، والمجازى بصورة مكثفة ، وبين خطاب رواية أى مؤلف من معاصرى ماشادو (١٠) .

وكتاب فوينتيس يعتبر اسما حول الرواية الأمريكية الأسبانية ، غير أنه يميل إلى أن يستخلص استنتاجات عامة عن القصص الأمريكية اللاتينية ككل . وعلى سبيل المثال فإنه يقول إن الطبيعة كانت الشخصية الرئيسية الأمريكية اللاتينية الحقيقية فى الرواية التقليدية (١١) ؛ وإن الكاتب الأمريكى اللاتينى كان فى وضع مزدوج ، مُدافعاً عن ضحايا ظلم واضطهاد المجتمع لكن متتمياً إلى النخبة (١٢) ؛ وإن الرواية الأمريكية اللاتينية تبدو شكلا سكونيا داخل مجتمع سكونى (١٣) . ورغم أن فوينتيس لا يناقش أبدا عملا واحدا من أعمال الأدب البرازيلى فإن ميله إلى الانتقال بتعميماته من الأدب الأمريكى الأسبانى إلى الأدب الأمريكى اللاتينى إنما هو ميل شائع وليس بلا مبرر تماما . ذلك أن البرازيل تنتمى ، على كل حال ، إلى نفس التراث الثقافى الأساسى الذى تنتمى إليه البلدان الناطقة بالأسبانية . على أن أولئك الذين يعرفون الأدب البرازيلى لا يمكنهم إلا أن يلاحظوا عدم

دقة بعض تأكيدات فويتيس حول القصة « الأمريكية اللاتينية » . فهو يزعم ، على سبيل المثال ، أن خورخه لويس بورخيس هو أول كاتب قصة أمريكى لاتينى عظيم حضرى تماماً (١٤) وأنه مع أعمال مؤلفين مثل مانويل بويج Manuel Puig وكابريرا إنفانته Cabrera Infante تعلّمت الرواية الأمريكية اللاتينية لأول مرة أن تضحك (١٥) . وربما كانت مثل هذه التأكيدات صحيحة تماماً فيما يتعلق بالأدب الأمريكى الأسبانى ، غير أنها لا يمكن أن تصدق على الأدب الأمريكى اللاتينى إلا إذا تجاهل المرء أولئك الذين كتبوا باللغة البرتغالية ، وأجدرهم بالذكر ماشادو ده أسيس . وأنا أشدد فقط على خطأ هذا التعميم من جانب فويتيس لأنه يُفوض المكانة الفريدة والجوهرية لماشادو ده أسيس فى الأدب الأمريكى اللاتينى . ويُسمّى فويتيس كمؤسسين للقصة الأمريكية الأسبانية الحديثة هؤلاء الكتاب : أوراثيو كيروجا Horacio Quiroga (١٨٧٨ - ١٩٣٧) ، وفيليسبيرتو إيرنانديث Felisberto Hernández (١٩٠٢ - ١٩٦٤) ، وما سيدونيو فيرنانديث Macedonio Fernández (١٨٧٤ - ١٩٥٢) ، وروبيرتو آرلت Roberto Arlt (١٩٠٠ - ١٩٤٢) (١٦) . غير أنه إذا شاء المرء أن يتحدث عن الأسس الحقيقية للحدثة فى الأدب الأمريكى اللاتينى فإنه ينبغى أن يعود جيلاً كاملاً إلى الوراء وأن يبدأ مع ماشادو ده أسيس .

بناء الأنساق والشكاكون

إذا عدنا إلى المعالم الخمسة للحدثة عند فويتيس ، من المثير أن نلاحظ أن سمتين من هذه السمات - إضفاء الطابع الأسطورى والإبهام - تبدوان متعارضتين : وقد يمكن تعريف الأسطورة على أنها تصوير للعالم يطالب بتصديقه بصورة مطلقة أو معرفته بلا مناقشة . وصنّاع الأساطير يقدمون إلينا قصصاً ينبغى قبولها على أنها صحيحة وقابلة للتطبيق بصورة شاملة ، عادة بمعنى سيكولوجى ، أو أخلاقى ، أو روحى أكثر مما بمعنى واقعى على وجه الدقة . أما الإبهام ، على الناحية الأخرى ، فهو شرط يتحدى المعرفة ، ويدعو إلى النقاش ،

وِيرَبِّكَ الْقَبُولَ الْبَدْهَى لِلْمَعْلُومَاتِ . وَبَعِيدًا عَنِ الدَّلَالَةِ عَلَى عَيْبٍ فِي تَقْيِيمِ فَوِينِيتَسْ فَإِنْ هَذَيْنِ الْمَيْلَيْنِ الْمُتَبَاعِدَيْنِ يَشِيرَانِ إِلَى مَوْقِفَيْنِ مُتَعَارِضَيْنِ لَدَى الْكُتَّابِ إِزَاءَ الْحَدَاثَةِ . وَيَلَاظُ فِرَانِكُ كِيرْمُودَ هَذَا الْمَيْلَ الْمُتَبَاعِدَ ذَاتَهُ ، عِنْدَمَا يَقُومُ بِتَصْنِيفِ مَجْمُوعَةٍ مِنَ الْكُتَابِ الْحَدِيثِينَ بِاعْتِبَارِهِمْ أُولَئِكَ الَّذِينَ يَبْرُزُ لَدَيْهِمْ « التَّفَكِيرُ الْأَسْطُورِيُّ » ، وَالَّذِينَ هُمْ « غَيْرُ انْشِقَاقِيَّينَ » وَيَنْهَمُكُونُ فِي « الْبِدَائِيَّةِ الْأَدْبِيَّةِ » (١٧) وَالَّذِينَ هُمْ عَاشِقُونَ « لِلنَّسَقِ » (١٨) ؛ وَمَجْمُوعَةٌ أُخْرَى مِنَ أُولَئِكَ الَّذِينَ يَمِيلُونَ إِلَى أَنْ يَكُونُوا « انْشِقَاقِيَّينَ » ، وَ« كُتَّابَةً » ، وَ« شَكَاكِيَّينَ » (١٩) ، وَالَّذِينَ يُؤَكِّدُونَ « مَقَاوِمَةَ الْوَاقِعِ لِلْقِصَّةِ » ، وَالَّذِينَ هُمْ مُوَلِّعُونَ « بِالْعَشْوَائِيَّةِ » وَيَعَارِضُونَ الْأَسْطُورَةَ « بِالْفَوْضَى » (٢٠) . وَإِزَاءَ عَالَمٍ جَدِيدٍ - انْتِقَالِيٍّ ، وَعَارِضٍ ، وَمُرَبِّكَ فِي أَغْلَبِ الْأَحْيَانِ - كَانَتْ اسْتِجَابَةٌ بَعْضُهُمْ بِانْسِحَابٍ وَاسْتِجَابَةٌ بَعْضُهُمُ الْآخَرَ بِقَبُولٍ .

وَقَدْ أَدْرَكَ مَا شَادُوهُ أَسَيسُ حَقِيقَةِ هَذَا الْعَالَمِ الْجَدِيدِ ، وَيُمْكِنُ أَنْ نَقْرَأَ رَوَايَةَ دُونِ كَازِمُورُو عَلَى أَنَّهَا مُحَاوَلَةٌ لِلتَّوَصُّلِ إِلَى تَفَاهِمٍ مَعَهُ . غَيْرَ أَنَّنِي سَاحَاوَلْتُ أَنْ أُبَيِّنَ أَنَّ الْكُتَّابَ لَا يَخْتَارُ الْانْسِحَابَ الْمُتَسَمَّ بِالْعَقْلِيَّةِ الْأَسْطُورِيَّةِ وَلَا الْقَبُولَ مَعَ الشَّقَاقِ بَلْ يَقْدَمُ بِطَرِيقَةٍ مُثِيرَةٍ تَحْفَظًا بَيْنَ الْمَوْقِفَيْنِ .

وَتُمَثِّلُ حَالَةَ رَاوِيِ الرِّوَايَةِ مِفْتَاحَ فَهْمِ هَذَا الْمَآزِقِ . ذَلِكَ أَنَّ بَنَتُو سَانْتِيَاغُو مَفْكَرَ أُسْطُورِيٍّ وَبَاحِثٍ عَنِ النَّسَقِ . وَكَمَا سَوْفَ أُبَيِّنُ فَإِنَّهُ يَصُبُّ سَرْدَهُ ، بِكُلِّ طَابَعِهِ الْعَائِلِيَّ ، فِي قَالِبِ مَغَامَرَةٍ بِطُولِيَّةٍ مُقَدِّمًا نَفْسَهُ كَبْطَلِ أُسْطُورِيٍّ . وَعَبَّرَ تَقْنِيَّاتٍ بِلَاغِيَّةٍ عَدِيدَةٍ ، يَعْطِي لِلْقِصَّةِ أبعادًا مَلْحَمِيَّةً ، بِحَيْثُ يَنْتَهِي إِلَى تُمَثِيلِ كُلِّ الْجِنْسِ الْبَشَرِيِّ ، فِي بَحْثٍ عَنِ الْحَقِيقَةِ ، وَالْمَعْنَى ، وَالْمُشَارَكَةِ - وَهُوَ بَحْثٌ عَنِ نَسَقِ يَحْمِلُ مِفْتَاحَ كِمَالِ الْحَيَاةِ . وَبِطَبِيعَةِ الْحَالِ فَإِنَّهُ يَصَابُ بِالْخَيْبَةِ فِي هَذَا الْبَحْثِ . وَفِي الْعَادَةِ تُقَدِّمُ هَذِهِ الْبَنِيَّةُ السَّرْدِيَّةُ شُرُوطًا مُمْتَازَةً لَصَوْتِ آخَرٍ تَهْكِمِيٍّ ، تَجْرَى الْإِشَارَةُ إِلَيْهِ فِي كَثِيرٍ مِنَ الْأَحْيَانِ عَلَى أَنَّهُ صَوْتُ « الْمَوْلَفِ الضَّمْنِيِّ » (٢١) . وَمِنْ شَأْنِ هَذَا الصَّوْتِ الْمَوْثُوقِ أَكْثَرُ ، وَالَّذِي يَظَلُّ بَيْنَ سَطُورِ تَعْبِيرَاتِ الرَّاوِي ، أَنْ يَمْدُنَا بِنَقْدٍ لِمَوَاقِفِ وَأَفْعَالِ الْمَوْلَفِ الزَّائِفِ ، فَيُعْطِينَا ، مِنْ خِلَالِ التَّضْمِينِ التَّهْكِمِيَّ ، التَّفْسِيرَ الْأَكْثَرَ « صَحَّةً » لِلْأَحْدَاثِ وَلِلْأَيْدِيُولُوجِيَا الَّتِي تَنْسَجِمُ مَعَهَا . وَفِي حَالَةِ رَوَايَةِ دُونِ كَازِمُورُو ، قَدْ يَعْتَقِدُ الْمَرْءُ أَنَّ « الْمَوْلَفَ الضَّمْنِيَّ » سَيُعْطِينَا مَا يَسْمِيهِ كِيرْمُودَ بِالْمَنْظُورِ « الشَّكْيَ » أَوْ « الْانْشِقَاقِيَّ » ، الَّذِي يُمْكِنُ أَنْ يَشْهَدَ بِصَحَّةِ وَاقِعِ أَكْثَرِ

فوضى أو اعتبارية - الفوضى فوق الأسطورة . ولكن هذا ليس ما يحدث بالضبط فى الرواية . ويتمثل أحد الأسباب الرئيسية وراء أن هذا لا يحدث فى واقع أنه ليس هناك سوى مجال ضيق جدا يمكن أن يعمل فيه « المؤلف الضمنى » . ذلك أن تضمين شىء ما يقتضى عدم قوله صراحة . ويؤدى المؤلف الضمنى التهكمى دوره على أفضل وجه عندما يكون الراوى محدودا فى الفهم أو الذكاء . ولا بد أن يكون المؤلف الزائف قابلا لسوء التفسير ، أو على الأقل للتفسير الناقص ، حتى يكون من الممكن تضمين قراءة أكمل . وبطبيعة الحال فإن هذه القراءة النقدية ، والمتحفظة ، والأكمل ، هى كل ما ينطوى عليه التهكم . والمشكلة الساحرة فى رواية دون كازمورو هى أن راويها ذكى وانتقادى وواع بذاته للغاية . وبعيدا عن أن يترك مجالا لذلك المؤلف الآخر ، الضمنى ، لتقديم نقد تهكمى لمواقفه ، يقوم الراوى بذلك بنفسه . وهناك بالتالى موقف ينطوى على مفارقة أشبه ما تكون بالمفارقة الشائنة « مفارقة الكذاب » (إننى أكذب) ، حيث يكون الشخص الذى يُفترض أنه يعطى سرداً غير صحيح هو نفس الشخص الذى يصف السرد بأنه غير صحيح . وكما سآبين فإن هذه المفارقة تخلق رواية يجرى فيها حَمْلُ فكرة النسبية إلى حدودها القصوى ، بحيث تصبح صحة النسبية ذاتها نسبية .

وبمعنى من المعانى فهذا كتاب فى نقد الأسطورة . لكننى أريد أن أوضح أنه يعمل على مستوى مختلف عن كتب كثيرة من هذا النوع . ورغم أننى أدرك أن رواية دون كازمورو إنما هى من إبداع ماشادو فى نهاية المطاف ، إلا أنه سيكون فى صميم الموضوع تماما أن أبين كيف يتكشف الراوى فى هذا الكتاب عن عقلية أسطورية . والراوى إلى حد كبير روح منقسم يتعارض فى صميمه بانى النسق والشكاك . ولا يمكننا أن نخرج باستنتاجات عن المعانى الحقيقية للكتاب إلا عن طريق الحالة العقلية عند الراوى وإدراك تناقضاتها . وسأواصل تطبيق بعض مناهج نقاد الأسطورة ، مستخدما تقنية تتضمن قبولاً مؤقتاً على الأقل لبعض الفرضيات التى تتعرض مؤخرا للهجوم . وتما كما أن الجوانب الأسطورية للرواية منفصلة عن المؤلف الحقيقى فإننى آمل أن يدرك القراء أن ما يسمى بنقد الأساطير فى هذا الكتاب ، الذى يتم توجيهه إلى جانب واحد من جوانب عقلية إحدى الشخصيات القصصية ، منفصل كذلك عن صوت أكثر نقدية . وبمعنى ما فإن هذا الكتاب يقدم كتابات ناقد

أساطير ، بالمعنى التقليدي تماما ، يبحث عن نماذج أصلية ويدرس بتو سانتياجو بوصفه العاشق النوستالجيّ ، ويقدم بالإضافة إلى ذلك عمل ناقد أكثر « شكوكية » يهتم أكثر بمسألة كيف يجرى تحويل الأسطورة ويدرس بتو سانتياجو الأكثر غموضا .

والحقيقة أن رواية دون كارمورو لا تلفت نظر المرء في الحال إلى واقع كونها عملا أسطوريا . فليس هناك سوى القليل جدا الذي يدعو بصراحة إلى التحليل الأسطوري ، كما في يوليسيس Ulysses ، أو يُوحى بالطابع الغيبي للأسطورة ، كما في مائة عام من العزلة . غير أنني مقتنع بأن القراء المتسمين بروح التعاون سيكتشفون مع الكثير من الأدلة الدقيقة بصورة سائغة وجود توافق بعيد مع الخطاب الأسطوري . والبون الشاسع بين الأسطورة الضمنية والتصوير الأدبي أمر هام وضروري ، ذلك أنه يعزّز إحساس التوتر والاعتراب في الحداثة وهذه إحدى الثيمات الرئيسية للرواية .

وعنوان هذا الكتاب * ، وهو مستعار من واحدة من مراثي الراوي ، الأمر الذي سأناقشه في الفصل الثاني ، إنما أقصد به الإيحاء بتحويل الأسطورة في العصر الحديث . وتُوحى كلمة dreams « أحلام » بسمة التّوق والفانتازيا الحرة للأسطورة ، في حين ينبغي فهم كلمة retired « محالة إلى التقاعد » على أنها تعني في آن معا الإقصاء والتصنيف البيروقراطي الحديث لأولئك الذين يتجهون إلى أن يُنظر إليهم على أنهم لم يعودوا مفيدين . وتدور أبحاث هذا الكتاب حول توتر هذا العمل الروائي بين غمطي تفكير متعارضين : عقلية بدائية تُؤثر اللازمي ، والمطلق ، والمثالي ؛ وعقلية حديثة تعترف بواقع أكثر انتقالية وعرضية بكثير .

ويتألف هذا الكتاب من دراسات مستقلة تقريبا مكتوبة على مدى فترة تمتد عدة سنوات . وبمعنى ما فإنه استكمال ومواصلة لفصل مخصص لرواية دون كارمورو في كتابي : Reversible Readings : Ambiguity in Four Modern Latin American Novels (قراءات مزدوجة : الإبهام في أربع روايات أمريكية لاتينية حديثة) . وقد أشرتُ في ذلك الكتاب إلى أن هذه الرواية مبهمة تماما غير أنها لا تسمح لنا بالخروج بأية

* العنوان الأصلي للكتاب : Retired Dreams (أحلام محالة إلى التقاعد) - المترجم .

استنتاجات حول ما إذا كانت الحياة مبهمة بحكم طبيعتها ذاتها ، أو ما إذا كانت اللغة ملتبسة بالضرورة . وسأتوصل هنا إلى ازدواج مماثل وأزعم أن هذا في حد ذاته استنتاج صحيح .

ورغم أنني أعتقد أن تناوُلي سوف يُلقى ضوءاً جديداً على مناطق هامة للرواية وسوف يُبين كيف تُسهم مقاطع متنافرة في ظاهر الأمر في تماسك هذا العمل إلا أنني أشدّد على أن هذه ببساطة وجهة نظر بين وجهات نظر عديدة ، وعلى أنه إذا كانت هناك كلمة أخيرة حول رواية دون كارمورو فإنها ينبغي أن تكون أنه ليست هناك كلمة أخيرة .

الفصل الأول

الأسطورة وتحولاتها

مثل كثير من الروايات العظيمة ، تستعصى رواية دون كازمورو (١) لماشادو ده أسيس على كل تصنيف . والحقيقة أن هذا يتواءم معها حيث أن صعوبة التصنيف تمثل ثيمة رئيسية من ثيمات هذا العمل ذاته . ذلك أن الشخصيتين الرئيسيتين ، بنتينيو وكايتو ، تلحان على القارئ إلحاحا ليحكم لهما أو عليهما غير أنه يظل من المستحيل تقريبا تقييمهما بصورة مرضية . فهل هناك ما يبرر شك بنتينيو ، وغيرته ، ومرارته المترتبة على كل ذلك ، أم أن خياله هو بالذات يمثل شر أعدائه ؟ وكايتو ، حبيبته المراهقة وزوجته ، أهي متسلقة اجتماعية خبيثة وزانية لا قلب لها ، أم أنها ليست سوى ضحية بريئة (وإن منورة نوعاً ما) للقمع ؟ والواقع أن الألغاز التي تحيط بهاتين الشخصيتين كانت مصدرا لسيل لا ينقطع من الأحاجي الأخرى ، شاملة لكل مستويات الرواية ، تتطلب الحل لكنها في الوقت ذاته تستعصى على الحل بأية عبارات قاطعة .

واعتقد أن أهم استنتاج تم استخلاصه بشأن هذه الرواية في السنوات الأخيرة هو أن هناك مسائل يستحيل حسمها عندما يجرى طرحها بطريقة تقليدية . وعلى سبيل المثال ، ظلت مسألة إثم أو براءة كايتو عقبة كأداء مستمرة لأن قراء كثيرين اعتقدوا أن من الضروري حسمها بطريقة أو بأخرى ووجدوا أنفسهم إزاء أدلة تؤيد كلا من الأطروحتين . غير أننا أخذنا نتأقلم بالتدريج ، طوال السنوات العديدة السابقة ، مع فكرة أن إيهام هذه المسألة يمثل إحدى النقاط الأساسية في هذا العمل . وليس المهم أن ننحاز إلى جانب في هذه المناظرة بل أن نعترف بوجود هذا الانقسام إلى اتجاهين . وبالتدريج ، نبداً في فهم دون كازمورو وبقية أعمال ماشادو على أنها دراما بين قوى كبرى متعارضة لا تكمن الحقيقة فيها في قطب أو في الآخر بل في مكان ما في الوسط .

الواقعية واللاواقعية

ونحن نلتقى بمشكلات تصنيف عمالة عندما نحاول أن ننظر إلى دون كارمورو على أنها رواية بين روايات . وإذا وجد الخبراء أنفسهم مطالبين بنسبة هذا العمل إلى حركة أدبية بذاتها فإن أغلبهم سينسبون لها إلى واقعية القرن التاسع عشر . على أن أغلب هؤلاء سيبدأون في الحال في تقييد ذلك التصنيف ، لأنه رغم أن الرواية تدلّ على اهتمام بالأزمة المعاصرة ، والأماكن الحضرية ، وشخصيات الطبقة المتوسطة ، والشواغل البرجوازية ، فهي لا تمضي إلى أبعد من ذلك في مجال الاتساق مع القلب الواقعي النموذجي . ومن نواح أخرى كثيرة ، يبدو أن الرواية ليست خارج نطاق الواقعية وحسب بل هي تتعارض معها تعارضا مباشرا في واقع الأمر . وإذا كانت رواية دون كارمورو تنسجم مع مجموعة من السمات التي تميز هذه الحركة ، فإنها تفعل ذلك كما يفعل جنتلمان عجوز صعب المراس يعلم أنه يستحقّ معاملة خاصة . والواقع أن هذا الكتاب يتحاشى النموذج « الجاهز » ويستوجب « التفصيل » .

ويلجأ ماسود مويزيس Massaud Moisés ، وربما كان حقا في مهارة تروى ، إلى تقسيم خاص للحركة الواقعية في سبيل التوفيق بين هذا الفنان البرازيلي العظيم وقلة من الشخصيات البارزة الأخرى . وهو يضع ماشادو ضمن تيار الواقعية الداخلية في تعارضها مع التيار الأكثر شيوعا للواقعية الخارجية . والنفاز السيكولوجي هو الغاية الرئيسية للواقعية الداخلية . وإذا كانت لها أوصاف ذات تفاصيل دقيقة فإن هذه الأوصاف تميل إلى الانطباق على الذاكرة أكثر مما على الإطار الزماني المكاني . ويفسح الحدث والحوار المجال للتردد ، والتكتم ، والتلميحات المبطنة . ويختصار ، تجرى الدراما السردية داخل الشخصيات أكثر مما في حجرات الجلوس ، أو دور الأوبرا ، أو محطات القطار ، حيث تروح وتغدو هذه الشخصيات (٢) .

ونحن لا نملك إلا أن نسلم بسلامة تعريف مويزيس . غير أنه ينبغي ، في الوقت ذاته ، أن ننظر إلى التمييز بين الواقعية الداخلية والخارجية على أنه خاصّ باتجاهات أكثر

منه بمقولات صارمة . ورغم ما قد يطلب منا موزيس في هذه المناسبة أو تلك أن نعتقده ، هناك الكثير من السمات المميزة للواقعية الخارجية في دون كازمورو . ويتحدث الناقد عن « الحضور الضئيل للغاية لمدينة ريو » (٣) في أعماله . وفي حالة دون كازمورو ، لا مناص من اعتبار هذا مبالغة حيث أننا نجد إشارات إلى المجنوبون ، تيجوكا ، جلوريا ، إلى المنتزه العام ، القطارات ، البلاج ، الأسوار الخلفية ، والكثير من التفاصيل الأخرى للمدينة . فالإطار المكاني هو ريودي جانيرو بما لا يدع مجالا للشك (٤) * . ويقول موزيس أن الطابع البرازيلي لهذه الأعمال « لم يتحقق إلا بالصدفة » (٥) . على أنه لا يبدو أنه محض مصادفة أن الشخصية الرئيسية في دون كازمورو إنما يُلْقَى بها في خضم الصراع الدائر في القصة بسبب شيء من الكاثوليكية الفولكلورية - نذر للرب - أو أن الصراع يجرى حله جوهريا (وإن لم يكن نهائيا) عن طريق « حيلة صغيرة » ساذجة بعض الشيء - التكفل بالإنفاق على بديل في سلك الأكليروس . وهذه الموتيفات ، الجوهرية للرواية ، برازيلية أيضا بصفة جوهرية .

على أن ولاء ماشادو لإطاره الحضري وللواقع البرازيلي لا يمثلان العاملين الوحيدين اللذين يمكنهما تحديد هوية دون كازمورو كرواية واقعية بالمعنى المقبول كقاعدة . ذلك أن الرواية مأهولة بكثافة بالمثلين النموذجيين للبرجوازية : مديرون مؤقتون ، ومحامون ، ورجال أعمال ، ورؤساء أقسام . كما أنها تتبع القاعدة الواقعية المتمثلة في الاهتمام بالمشهد المعاصر . وهكذا فإن الإشارات إلى وسائل النقل ، وإلى شخصيات هامة كالإمبراطور ، وإلى أحداث راهنة مثل حرب القرم ، تُحدد هوية الرواية ، من وجهة نظر جمهور القراء المعاصرين ، بوصفها رواية « حديثة » .

وبمعنى ما فإن رواية دون كازمورو يمكن تمييزها من روايات أخرى واقعية باختلاف في الدرجة أكثر مما باختلاف في النوع . فهي تشتمل على نفس التفاصيل « الواقعية » ، غير أن التفاصيل لا يجرى تكديسها بالقدر الذي يحدث في روايات واقعية عديدة . ويعترف

* في كتابها « المدينة في الأدب البرازيلي » تنتهي إليزابيث لُو إلى القول : « يمثل تصوير أسيس للمدينة ذروة في الإنجاز الأدبي ، ليس فقط في تطور القصة الحضرية في القرن التاسع عشر ، بل في كامل مجرى الكتابة عن الأدب البرازيلي » (انظر الإشارة رقم ٤ من إشارات الفصل الأول) .

ماشادو بجماليات « الكتاب الملىء بالحذوف » (الفصل ٥٩) . ومن ناحية أخرى فإننا لن نكون منصفين تماماً إذا نحن لم نسلّم ، جنباً إلى جنب مع ماسود مويزيس ، باختلاف في النوع . ذلك أنه ما من شيك في واقع أن ماشادو أكثر اهتماماً بالصراعات الداخلية لشخصياته منه بتقلبات ظروفهم الخارجية . وهو إلى حدّ بعيد محلّ للفرد أكثر منه محلّلاً للمجتمع . وفضلاً عن ذلك ، ستوافق الأغلبية على أن ماشادو قادر على أن يغرس في شخصياته الرئيسية طابعا كلياً يتخطى توجّه « هنا والآن » المنسوب تقليدياً إلى الواقعيين . والواقع أن هذه الشخصيات ، إذا استشهدنا بمويزيس ، « هي ... رموز للدراما الجماعية أو الكلية أكثر منها تعبيرات نموذجية عن « وَسَط » milieu ثقافى وديوى بعينه » (٦) .

وربما تمثل أحد أهم الاختلافات النوعية في دون كارمورو في موقف بالذات إزاء الواقع المعاصر . ويبدو أن ذلك الواقع قائم في الرواية ليس بوصفه هدفاً يجذب ويفتن الراوى بل بالأحرى كنوع من اللحن المصاحب counterpoint الذى يفيد في تحديد وجود مرغوب فيه أكثر ، ومفصول فصلاً كاملاً عن الحداثة . ويتمثل أحد ثوابت الرواية في تفضيل الراوى للقديم على الجديد : « وأنا أستعمل الصينى القديم والأثاث القديم » (الفصل ٢) ، « الأحلام القديمة أحييت إلى المعاش ... فجزيرة الأحلام ، مثل جزيرة الحب ، وكل جُزر كل البحار ، غدت الآن موضوعاً لطموح وتنافس أوروبا والولايات المتحدة » (الفصل ٦٤) ؛ « ... أن منديلاً كان كافياً لإشعال غيرة عطيل وتدييح أسمى مأساة في هذا العالم . لقد انتهى زمن المناديل ؛ واليوم لابد للمرء من ملاءات وليس أقل من ذلك » (الفصل ١٣٥) . ووفقاً لتعريف شهير لبودلير « الحداثة هي ما هو انتقالى ، عابر ، عارض - هي نصف الفن ، الذى يتمثل نصفه الآخر فيما هو أبدى ، لا يتغير » (٧) . ويبدو أن ماشادو ، مثل بودلير ، يتصور الحداثة بوصفها النصف ضمن ثنائية من نصفين ، ذلك أنه يجعل بنتو سانتياجو ، الشخصية الرئيسية ، يحسّ أعماق إحساس بأن الحداثة تمثل خليطاً مريعاً من التغيرات ويقاومها بقوة . ومن هنا فإن راوى دون كارمورو لا يصوّر العالم الحديث ببساطة ، بل يصوّر نقداً لهذا العالم قوامه الحنين إلى الماضى . وتنطوى الواقعية كقاعدة على احتضان للحداثة - على افتتان بـ (أو على الوصول على

الأقل إلى تفاهم مع) السرعة ، والهرج والمرج ، والشروط المتغيرة التي تشكل العالم الحديث . إن صوت الراوى معادٍ للحدثاثة دون أدنى شك . وحيث أن شرعية ذلك الصوت ملتبسة (قد يكون بتو مخدوعا وقد لا يكون) فإننا ننتهى إلى أن المؤلف الضمنى (في تعارضه مع الراوى) يجمع بين نقيضين عندما يتعلق الأمر بالواقعية . إنه واقعى ولا واقعى anti - realist فى آنٍ معا . وترتبط صراعات ماشادو أوثق ارتباط بشخصيات موضوعة بصورة لا يمكن تفاديها فى العالم المعاصر غير أنها فى الوقت ذاته لا تنسجم مع هذا الإطار الزمانى المكانى العام للرواية .

نقد الأسطورة قابليته للتطبيق وحدوده

يتمثل أحد المداخل النقدية الأفضل ملائمة لاستيعاب هذا الجدل فى الأدب بين القديم والجديد ، البدائى والحديث (وهو مدخل جديد نسبيا على النقد الماشادى (٨)) ، فى نقد الأسطورة myth criticism . وربما كان من المضلل إلى حد ما أن نشير إلى « نقد الأسطورة » بصيغة المفرد فى حين أن هناك فى واقع الأمر اتجاهات عديدة مختلفة يمكن إطلاق هذا المصطلح عليها . ويتمثل الاتجاه المحدد لهذه الدراسة فى بحث الصلة بين الأدب ، بوصفه تعبيرا عالى الأسلبة ، والتمايز ، والثقافة ، وبين الأسطورة بوصفها شكلا أكثر أصلية ، وبدائية ، وانعدام تمايز .

وعلى سبيل تعريفٍ للأسطورة ترتكز عليه دراستنا ، يمكننا أن نتبنى التعريف التالى الذى يقدمه برنيس سلوت Bernice Slote : « الأسطورة ... صيغة سردية لتلك الرموز النموذجية - الأصلية بوجه خاص والتي تشكل معاً رؤيا مترابطة عما يعرف الإنسان ويعتقد » (٩) . ويقول هذا التعريف ثلاثة أشياء هامة عن الأسطورة : ١ - أنها قصة ، ٢ - أن الموتيفات التى تؤلفها هى نماذج أصلية ، ٣ - أنها تتضمن حقائق أو معتقدات . ويمكننا تعريف النماذج الأصلية بوصفها موتيفات كلية ، أو موتيفات تميل إلى الوجود فى

التعبيرات السردية لثقافات كثيرة . وتمثل النماذج أو الثيمات من قبيل الأم العظيمة بوصفها المنبع لكل حياة ، والرجل العجور الحكيم الذى يقدم توجيهًا حيويًا للعابر الأصغر سنًا ، والهبوط إلى العالم السفلى ، وتجدد الحياة ، أمثلة على النماذج الأصلية . ولعلنا نسميها نماذج أصلية لأن الأدب يخصص بطبعات من هذه الموتيفات . وكما يمكننا أن نرى من هذه الأمثلة القليلة ، ترتبط هذه النماذج الأصلية كما تُسمى ببعض أعمق معتقداتنا بشأن الحياة ، والموت ، والخير ، والشر . وكثيرا ما تشتمل على ما هو غيبي ؛ وهذا هو السبب فى أننا نتحدث عن كيف أنها تكشف عن معتقدات أو عن حقائق لا تقبل مناقشة وفى أننا نجد ارتباطا وثيقا بين النماذج الأصلية والدين . وهى ترتبط ببعض خبرات الحياة الأكثر أساسية وكلية .

ولا أريد أن أستخدم لفظة « universal » (كوني ، كلى ، شامل ، إلخ . . .) بمعنى مطلق ، فرغم أن هناك ثيمات أو نماذج بعينها تقترب من كلية الوجود إلا أنني أتردد فى ادعاء أنها تنتمى إلى كل ثقافة . ولاشك فى أنه ليس بوسعى أن أثبت صحة مثل هذا الادعاء . وإنما أرغب ، باستخدام كلمة « universal » ، فى استبقاء شيء من إيحائه الاشتقاقي المتمثل فى الاتجاه صوب الوحدة oneness .

وسأتناول دون كازمورو بوصفها نتاجا طبيعيا للأسطورة وتحويلا لها . على أن السرود الفولكلورية البسيطة يمكن أن تكون حافلة بالعناصر الغريبة أو الغيبية وأن تشتمل على شخصيات فوق بشرية . وليس لهذه القصص البدائية سوى القليل من التحولات وسيجرى النظر إليها على أنها قريبة من مفهوم الأسطورة . أما القصص الأكثر فنية أو علما فهى تشتمل على شخصيات أكثر واقعية وتتحاشى ما هو غيبي لصالح ما هو معقول سائغ بمعنى علمى حديث . وهذه القصص بعيدة جدا نسبيا عن الأسطورة وقد يبدو أنها نتاج مزيد من التحولات ، وهكذا يغدو مفهوم الأسطورة ، المرتكز على النماذج الأصلية ، ومفهوم التعبير الأدبي بوصفه تحويلاً (أو « تحويلاً » displacement) وفقا لمصطلحات نورثروب فراى Northrop Frye (١٠) للأسطورة ، وسيلتين لأخذ كليات وجزئيات الأدب فى الاعتبار . وفى حالة دون كازمورو ، سوف يساعدنا هذان المفهومان فى تحديد طبيعة الاهتمامات التى تشارك فيها هذه الرواية الأدب العالمى العظيم

كما أنهما سوف يساعداننا في تحديد كيف تكشف هذه الكليات عن نفسها بأسلوب قائم بذاته . وسوف أركز هنا بوجه خاص على العمليات التي تحول الأسطورة إلى رواية حديثة . وبالإضافة إلى ذلك ، سوف يساعدنا هذا التناول في تفسير بعض الثنائيات المفاهيمية الهامة في هذه الرواية - الجوهرى ضد النسبى ، والبدائى ضد الحديث ، وغير الواقعى nonrealistic ضد الواقعى - إلى المدى الذى يكون فيه بمستطاعتنا أن نطابق العنصر الأول فى كل ثنائية مع المكوّن الأسطورى البدائى ، والعنصر الأخير مع الواقع المعاصر الذى يجرى تحويره .

والآن بعد أن أشرتُ إلى بعض النواحي التي أشعر أن نقد الأسطورة قابل فيها للتطبيق على الدراسة الأدبية بوجه عام ورواية ماشادو بوجه خاص ، أودّ أن أقول كلمات قليلة عن بعض إساءات الاستخدام الممكنة لنقد الأسطورة وكيف اعتزم تفاديها .

يمكن انتقاد هذا التناول في كثير من الأحيان على ادّعائه لنفسه دعاوى مثالية بوصفه منهجا في استيعاب الأدب . ولا بدّ أن لأغلب هذه الانتقادات صلة بالدعاوى التي لم يجر إثباتها (ولا سبيل إلى إثباتها) بشأن كلية الأساطير والنماذج الأصلية ومكانتها كقوالب للأدب ككل (١١) . وأنا أشارك في بعض هذه الشكوك حول الكلية المطلقة للأساطير وأشعر أنه سيكون من الخطأ أن نطبق صيغة واحدة وحيدة للتحليل (أسطوريا كان أم لا) على أى عمل وكلّ عمل أدبى . وفي الوقت ذاته ، يبدو من الجليّ أن نماذج أسطورية بعينها شائعة للغاية . وعندما تكون هذه الأبنية ماثلة في عمل أدبى بعينه ، ولا سيما عندما تكون مموّهة ، يمكن في كثير من الأحيان أن يغدو تمييز مثل هذه النماذج بالغ الإنارة . وما دمتُ أدرس رواية واحدة في ضوء أسطورة واحدة فلن يكون هناك ما يدعوني إلى الاستغراق في مسألة فعالية نقد الأسطورة بوجه عام ، أو كلية وجود الأسطورة في حدّ ذاتها .

وفي كثير من الأحيان ينحطّ نقد الأسطورة إلى إلغاز - إلى تأملٍ لا سبيل إلى التحقق منه حول مضامين لا وعيٍ جمعيّ أو أوتار عاطفية عميقة يضرب عليها القراء أو المؤلفون (١٢) . وأنا أعتبر هذا النوع من الانصراف إلى التأمّلات السيكولوجية انصرافا عن الهدف

الحقيقى للنقد ، والذي يتمثل فى بحث تجربة الأدب باستخدام الدليل النصي ، وسأحاول تفادى إغراء أن أكون باحثاً سيكولوجياً هاوياً .

ومن المؤسف أن استدعاء الأسطورة ارتبط أحياناً بتحيزات أيديولوجية مشكوك فيها . وعلى سبيل المثال فإن الفتوحات التى يتكرر ورودها فى الأسطورة يمكنها ، عندما تُوصف بأنها نموذج أبدي وجوهري ، أن تنزع إلى إضفاء شرعية على موقف يقوم على السيطرة والقمع . كما أن تحويل العودة الأسطورية إلى الأصول إلى مؤسسة يمكن استخدامه فى دعم الفكر الرجعي (١٣) . وسوف نرى أن بتينيو يستخدم الأسطورة ببعض هذه الأساليب بالذات . وسوف أنبه إلى إساءات الاستخدام هذه لدى ورودها وأبين كيف تشير الرواية ذاتها الشكوك حولها ، على أننى آمل أن أتفادها فى ممارستى ذاتها .

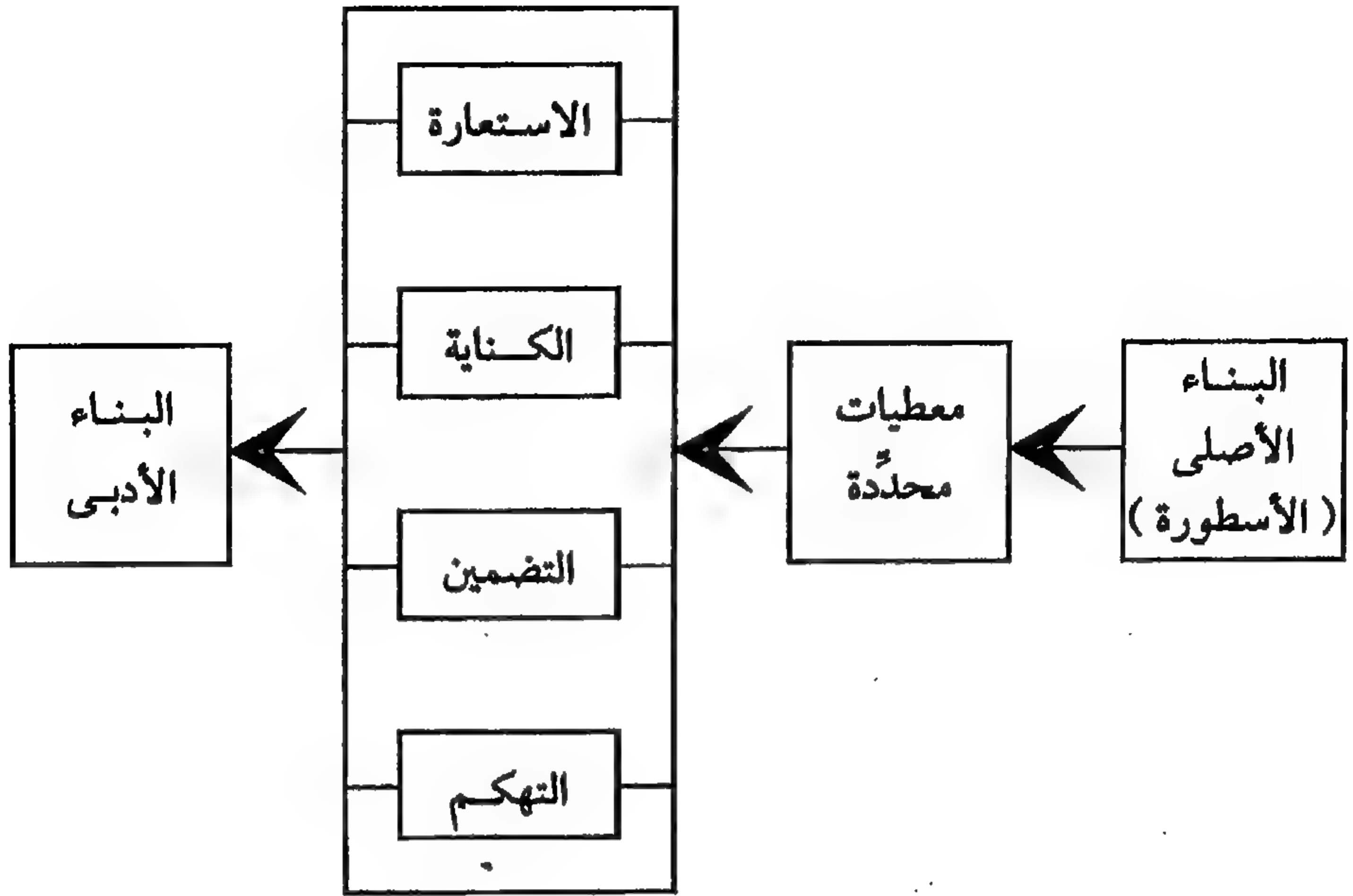
وأخيراً فإن نقد الأسطورة يمكن انتقاده أحياناً على كونه استاتيكية (سكونياً) ، أى على مطابقته بين الشيمات والموتيفات وإخفاقه مع ذلك فى إيضاح كيف تساعد مثل هذه المطابقة على فهمنا للأعمال الأدبية أو كيف تعمل هذه المكونات (١٤) . وكثيراً ما ينشأ هذا القصور عن تكريس اهتمام زائد للأساطير والنماذج الأصلية ذاتها دون إعطاء اهتمام كاف للعمليات التى تفسر الاقتباس الأدبي لعمل محدد من أصله الأسطوري . ولتوضيح كيف أعتزم تفادى هذا الفخ ، سأحاول أن أعرض الملامح الرئيسية لمنهجى فى التحليل بمزيد من التفصيل .

«أجرومية Grammar» للأدب

يمكن الحكم على فعالية أى مدخل نقدي بقدرته على تفسير الأدب بوصفه نسقاً . وربما أمكننا تعريف النسق على أنه أى نمط من التنظيم يؤدي وظائفه وفقاً لقواعد . ولهذا فإن المداخل النقدية تتمتع بالشرعية طالما كانت قادرة على تحديد وإثبات القواعد التى تعمل

بها الأعمال الأدبية . ويبدو أن نقد الأسطورة ، إذا ما صيغ كما ينبغي في مفاهيم ، يملك هذه القدرة . وإذا لجأنا إلى قياس شائع ، ينبغي أن يكون المدخل النقدي نوعا ما « أجرومية » (قواعد نحو) للأدب ، يفسر القواعد الأساسية للنصوص بالطريقة التي يشرح بها اللغويون القواعد التي تعمل بها اللغة (١٥) . والحقيقة أن مدخلي ، شأنه في ذلك شأن مداخل أخرى كثيرة ، مماثل على وجه تقريبي للغاية لنوع من النحو التوليدي generative grammar (١٦) . وسأفترض أن التصوير الفعلي للنص مستمد من بنية أصلية أكثر تجريدا . والواقع أن الأشكال السردية البدائية التي ندعوها الأساطير كثيراً ما تمدّ النصوص الأدبية بمخطط أولى ، لكون هذه الأشكال خالية من التفاصيل أو الأسلوب الشخصي تماما كما يمكن لرسم كروكيّ فجّ أن يوحى بالخطوط العامة لمبنى . أما التصميم الفعلي للعمل الأدبي ، والذي يمكن تشبيهه بتصميم هندسي تفصيلي للمبنى ، فإنه يستوجب الإمداد بمعلومات نوعية وتحويل الأسطورة التي تُشكّل أساسه إلى درجة تكبر أو تصغر . وتكتمل عملية تقييد المعنى ، كما هو الحال في النموذج اللغوي ، بتطبيق بعض القواعد التحويلية transformational وفي حدود ما يفى بحاجتي في هذا الكتاب ، سأفترض وجود أربع وسائل بلاغية تحويلية : الاستعارة metaphor ، والكناية metonymy ، والتضمن synecdoche ، والتهكم irony ، أو ما يسمى بالمجازات tropes الأربعة الرئيسية .

ووفقا لهذا النموذج ، يتمثل اقتباس عمل أدبي من الأسطورة في عملية خاصة بالإمداد بمعطيات محدّدة (بشأن الإطار الزماني المكاني العام ، والشخصيات ، وما إلى ذلك) واستخدام هذه الوسائل الأدبية الأساسية . على أن قدرا عظيما من القدرة الإبداعية والتباين الفردي يُعدّان ممكنين في إطار هذه الآلية ؛ ذلك أن المجازات يمكن تجاوزها تماما أو استخدامها بصفة متكررة . ويمكن القول أن التطبيق الأضيق لهذه المجازات يعود بـسرود خيالية ، فيما يعود التطبيق الأوسع بـسرود واقعية .



الشكل ١ - ١ : توليد الأدب من الأسطورة

وسوف نرى أن رواية دون كارمورو تتسم بالاستخدام المكثف للوسائل التحويلية وأن هناك بالتالي مسافة كبيرة بين التصوير النصّي على السطح والأسطورة الأصلية . وسوف أعالج فيما بعد المجازات الرئيسية في شيء من التفصيل ، ولكنني أريد أولاً أن أثبت ارتباط الرواية بنمط بذاته من السرد

نموذج السرد البطولي

ليس بنتو سانتياجو بطلاً بأيّ معنى تقليدي . على أن من الأهمية بمكان أن ندرك أن له بوصفه راويًا صلة وثيقة للغاية بالبطولة .

ودون كازمورّو قصة متنكرة في هيئة سيرة ذاتية . وفى تأليفه لمذكراته ، لا يُعدّ سانتياجو ناسخاً سلبياً لتاريخ مصنوع سلفاً بل هو بالأحرى خالق فعال لنفسه . وتصف دراسة حديثة للسيرة الذاتية هذا الموقف وصفا ملائماً :

يمكن لكاتب السيرة الذاتية أن يستدعى الذاكرة لعونه ، وقد عدلتها وصححتّها بيانات من قبيل الرسائل واليوميات ، وأن يبدأ فى الكتابة حول نفسه ، ولكن ربةً فنه ، منيمورينه Mnemosyne * ، فنانة ، وبياناته غير وافية ، وإدراكه جزئى . والواقع أن دوره هو من الناحية الجوهرية دور المفسّر والمنسّق ، كما أن « أحداثه الفعلية » تغدو « أحداثاً محتملة » فى سياق الكتابة . وبعبارة أخرى فإن الخيال يُوقع الواقع فى شراكه منذ البداية (١٧) .

وبصورة لافكاك منها ، يغدو كُتاب السيرة الذاتية رُواة ، وهم مقيدون بتقاليد رواية القصص . وربما كان هذا الشكل للكتابة تاريخياً ، لكنه بلاغى كذلك أيضاً ، وأدوات سرّده هى نفس أدوات سرّد القصة . والواقع أنه كما يؤكد ناقد من نقاد السيرة الذاتية ، « . . . الذات المائلة فى صميم كل سرّد من سرُود السيرة الذاتية هى بالضرورة بناء قصصى » (١٨) . ورواية دون كازمورّو ، بوصفها كتاب قصة متنكرة فى هيئة سيرة ذاتية ، إنما هى قصة عن قصة . والواقع أنه يمكن قراءتها بصورة مثمرة تماماً على أنها كتاب عن كتابة المذكرات .

ولابد أن الراوى متأثر بالوسائل التقليدية . ويتمثل أحد أقوى التقاليد المتبعة ، وهو ذو تأثير عميق على صياغة السرد ، فى النوع الأدبى . ويمكننا أن نتصور أنه كان بمستطاع ستياجو أن يحكى قصته فى شكل مأساة ، أو ملهاة ، أو مهزلة ، أو ملحمة ، أو فى أى شكل آخر من الأشكال التقليدية . وهناك فصل مبكر من فصول الرواية (الفصل ٩) - حيث يقول مُغنىّ تينور عجور لستياجو أن الحياة أوبرا وحيث يردّ ستياجو بأنها ربما كانت كذلك أيضاً رحلة فى البحر أو معركة - يمكن أن نقرأه بسهولة على أنه تأكيد ميتا - قصصى metafictional عن كيف ينبغى أن يلجأ البشر إلى ضرب ما من النوع السردى

* منيمورينه : ابنة أورانوس ، ربة الذاكرة وأُم ربات الفنون - المترجم .

لاستيعاب الحياة . (ربما كان بمستطاع الراوى أن يفترض أن الحياة ملحمة ، ذلك أن رحلات البحر والمعارك هي الأساس الطبيعى لذلك النمط من السرد) . فأى نوع إذن يختار سنتياجو لسيرته الذاتية ؟

ويبدو أنه يقبل تأكيد المغنى التينور أن الحياة أوبرا (الفصل ١٠) ، وإلى حد ما يمكن قراءة « حياة » بنتينيو بوصفها كذلك . ويصحّ هذا بوجه خاص إذا نحن فكرنا فى كلمة « أوبرا » بمعناها الاشتقاقى الأكثر عمومية بوصفها تعنى « عملا » ببساطة . لكن أى نوع من الأوبرا ستكون هذه الحياة ؟ الواقع أن التمييزات بين الأنواع يتم إجراؤها فى كثير من الأحيان على أساس الطابع الشخصى للشخصية الرئيسية ، ولا يمثل العمل الأدبى لستياجو استثناءً . ذلك أن الراوى يشبه نفسه ، فى مواضع متباينة ، بشخصيات بعينها فى سرود متنوعة . فهو فى الفصل ١٣٥ عطيل ، وهو فى الفصل ٣٤ كولومبوس ، يكتشف أمريكا . وكايتو هي ثيتيس Thetis فى الفصل ٣٣ ، الأمر الذى يُحيل الراوى ضمناً ، بسهولة ، إلى العملاق أداماستور Adamastor * (المزيد عن هذا فى الفصل الخامس { من هذا الكتاب }) . وعندما يكون على شفا الانتحار (الفصل ١٣٦) يحاول أن يتشجع بتشبيه نفسه بكاتو Cato ، الذى كان قد شبه نفسه بدوره بأفلاطون . وتنتمى بعض هذه الشخصيات إلى ملاحم ، وبعضها إلى التاريخ المدون ، وبعضها إلى المسرح التراجيذى أو الأوبرا ، أو إليهما على حدّ سواء . لكنها جميعا تشترك فى سمات بعينها - العظمة ، النفوذ ، الوقار ، الكاريزما Charisma - وباختصار فهذه الشخصيات جميعا بطولية إلى حدّ ما . ويختار سنتياجو شكلا سرديا لترجمته الذاتية التى تُخلص الولاء لتقاليد الخطاب البطولى . .

ولأن القليل ، أو لا شئ ، فى حياته يحمل أى وجه شبه مباشر مع هذا النموذج ، فلا مناص من أن يلجأ سانتياجو إلى وسائل بلاغية بعينها فى سرده ، عاقدا ، ومُعيداً عقد ، الصلة بين وقائع حياته والنموذج الذى اختاره لسرده . ويقدم الفصل ٥٥ ، الخاص بمحاولة بنتينيو الفاشلة لكتابة سونيّة ، مثلاً ملائماً . ولم يكتب أبدا سوى بيتين :

* أداما بستور : عملاق يلتقى به البحار فى قصيدة « أوس لوزياداس » (وهى تُعدّ الأثر الأدبى الرئيسى فى الأدب البرتغالى) للشاعر لويس ده كامونس (١٥٢٤ - ١٥٨٠) - المترجم .

« يا زهرة السماء ! يا زهرة زاهية ونقية ! » و « الحياة فُقدت » ، المعركة مع ذلك كُسبت ! » ولا ينجح الصبي أبداً في كتابة الأبيات التي تربط البداية بالنهاية ، غير أن الراوى يعقد صلة واضحة للقارئ بين كاييتو ، المقصودة بوضوح بإشارة البيت الأول ، وبين معركة مأسوية وإن كانت متسامية . وليس في هذه الحالة وحسب ، وإنما مرارا وتكرارا ، نجد الوقائع ذات الصلة بكاييتو يجرى ربطها خياليا بتقليد من تقاليد الخطاب البطولى .

وهذه ليست ظاهرة منعزلة فى دون كارمورو ، كما أوضح إنيلتون ده ساريجو Enylton de Sá Rego بصورة بالغة الإقناع (١٩) . إنها تشيع بوجه خاص كذلك فى روايتيه الأخرين اللتين تعتبران عادة ، جنبا إلى جنب مع دون كارمورو ، أعظم ما أبدع ماشادو . وتجد هيلين كالدويل Helen Caldwell أصداء من أوديب وماكبىث فى رواية مذكرات براس كوباس يكتبها بعد وفاته وتُنوّه بوجه خاص بالطريقة التى يشبه بها الراوى حياته صراحة بالمآثر الحربية لإنياس عند فيرجيل (٢٠) . وفى رواية كينكاس بوربا ، ما كان التشبيه بين الشخصية الرئيسية وبين سيد الحرب ، نابليون ، ليكون أكثر وضوحا ، ذلك أن الشخصية الرئيسية يتوّج نفسه بالفعل فى نهاية الكتاب فى محاكاة مباشرة للإمبراطور الفرنسى .

وفى الروايات الثلاث جميعا إلحاح متواصل على « إضفاء الطابع البطولى » heroization على السرد من خلال اللغة المجازية (وسأوضح هذا فى دون كارمورو فى الحال) . والرواية حافلة بالإشارات إلى أعمال أدبية أخرى ، وفى أغلب الأحوال يرتبط سياق التناسخ intertextual الذى تنسجه هذه الإحالات بأعمال باهرة أو بطولية .

على أن الاتساق مع النماذج البطولية ليس اتساقا بسيطا ، ذلك أنه يؤكد نفسه وينفيها فى آن معا . ويثبت الفصل ٧٣ ، الذى يعبر عن فكرة أن القدر هو فى آن معا كاتب مسرحى ومدير خشبة مسرح ، تعقيد هذا التماثل . ويشبه الراوى أحداثا بعينها فى حياته بمسرحية حضرها ذات مرة :

... مثلوا هنا ... مسرحية تنتهى بيوم القيامة . كانت الشخصية الرئيسية هى شخصية أحشويرش * ، الذى اختبتم مونولوجاً ، فى المشهد الأخير ، بهذه الصيحة : « إننى أسمع بوق رئيس الملائكة ! » لم يُسمع أى بوق على الإطلاق . أحشويرش ، المجلّل بالعار ، كرّر بيت الشعر ، بصوت أعلى هذه المرة ، ليُلمح لمدير خشبة المسرح ، لكنّ لاشيء أيضاً . عندئذ سار إلى خلفية المسرح ، متظاهراً بأداء حركة تراجيدية ، لكنّ فى الواقع بغرض الهمس نحو الكواليس : « القرن ! القرن ! القرن ! » التقط الجمهور هذه الكلمة وانفجر ضاحكاً ، إلى حدّ أنه عندما انطلق صوت البوق على نحو جادّ وصرخ أحشويرش للمرة الثالثة بأنه بوق رئيس الملائكة ، صحّحه صبيّ صغير مشاكس فى الجزء الخلفى لقاعة المسرح من هنا فى الأسفل : « لا ، يا سنيور ، إنه قرن رئيس الملائكة ! » (الفصل ٧٣) .

فى هذا العرض المسرحى ، خصّص للشخصية الرئيسية دور بطولى مأسوى . غير أن الظروف المحيطة بتحقيق ذلك الدور تجعله يبدو غير مُقنع على نحو جدير بالسخرية . وبصورة مماثلة ، يصبّ بتتوستياجو سرده فى القالب البطولى ويخصّص لنفسه الدور الرئيسى . غير أن ظروفًا غير ملائمة تعمل ضدّ تمثيله بنجاح لذلك الدور .

وتقدم رواية دون كارمورو ذهاباً وإياباً لا ينقطعان بين « نصّ مكتوب » script أصلى ، يمكن أن نسميه البحث البطولى ، و « أداء » غير ملائم لذلك النص المكتوب ، وهو الحياة الفعلية للشخصية الرئيسية . وسيركّز هذا الكتاب ليس على عناصر النص المكتوب والأداء وحسب بل كذلك على الآليات التى تسمح لإدراكنا بالحركة إلى الوراء وإلى الأمام بينهما .

أسطورة البحث

رغم أنه قد تكون هناك أساطير متباينة ، ربما كانت الأسطورة الأكثر أهمية للدراسة

* أحشويرش : اليهودى التائه - المترجم .

الأدبية ، والوحيدة التى سوف تعيننا هنا ، هى أسطورة مغامرة البطل ، أو أسطورة البحث . وهناك إحساس ما بأن هذه الأسطورة محورية لكافة الأساطير أو بأن كافة الأساطير الأخرى هى توابع للبحث . ويشير جوزيف كامبيل Joseph Campbell إلى المغامرة البطولية باعتبارها « الأسطورة الوحيدة » monomyth ، ويصف نورثروب فراى البحث بأنه البناء الأسطوري المسيطر المحورى للأدب . ويؤكد فلاديمير پروپ Vladimir Propp أن البحث يشكل بناءً أصليا لكافة الحكايات الشعبية الروسية تقريبا ، وعند تطبيق أدوات تحليله على نصوص متباينة تماما ، أشار آخرون إلى أن هذه النظرية تنطبق على كل سرد (٢١) . وقد يكون ذلك كذلك أو لا يكون . وكل ما اعتزم توضيحه هنا هو أن أسطورة البحث أساس أصلي بالنسبة لدون كارمورو . ويقول كامبيل إن لأسطورة البحث ثلاث مراحل أساسية : الخروج separtion ، والعبور initiation ، والعودة return . ويُفِيضُ فى الشرح قائلا : « يغامر البطل بالخروج من عالم الحياة اليومية المألوفة إلى منطقة دهشة غيبية : هناك تجرى ملاقات قوى خرافية كما يتحقق الفور بانتصار حاسم ؛ ويعود البطل من هذه المغامرة الحافلة بالأسرار بسلطة منح العطايا لأخوته البشر » (٢٢) . وها نحن نبدأ نرى أن مفهوم أسطورة البحث ، كما تجرى معالجته عمليا ، ليس له مستوى واحد من الخصوصية النوعية . وقد تكون للبناء الأسطوري درجات متباينة من التفصيل أو الإفاضة ، غير أنه ينبغى إدراج المحتوى الشامل بطريقة أو أخرى فى البناء الثلاثى للخروج ، والعبور ، والعودة .

وتناقش دراسة كامبيل موتيفات أخرى عديدة تنتمى إلى النماذج الأصلية ويُعثر عليها عادة ضمن البناء المسيطر لأسطورة البحث . فهناك فى كثير من الأحيان نداء إلى المغامرة يُغرى البطل ، طواعية أو بخلاف ذلك ، ببداية بحثه . ويقدم مُعين helper ، كثيرا ما يكون فى صورة شيخ حكيم أو عجوز حكيمة ، إلى البطل التوجيه المطلوب عندما يبدأ بحثه . ويتميز خروجه من المجتمع بصفة عامة بعبور عتبة هامة من نوع ما . وحالما يتحقق الخروج ، يواجه البطل عادة تجارب قاسية تهدد حياته ، بل يبدو أحيانا أنه يموت . ومع ذلك ، ينتصر فى نهاية المطاف على عدوه ، بمساعدة سحرية من مُعين آخر فى كثير من الأحيان . ويكافأ أحيانا بزيجة مقدسة من إلهة غيبية . وفى كثير من الأحيان يُوفَّق فى

تأمين إكسبر سحرى يعالج المجتمع ويفيده . وكثيرا ما ينطوى رحيله عن منطقة الأهوال على فرارٍ من قوى شريرة . وهو يعبرُ عادة عتبة أخرى فى طريق عودته إلى المجتمع . وعند عودته ، كثيرا ما تكون له سمة جديدة ، وكأنه بُعث من جديد ، وفى كثير من الأحوال ينقل هذا التجددُ إلى جماعته (٢٣) .

إذا عدنا بتفكيرنا إلى دون كارمورو فسنبدأ فى الإحساس بتوافق مبهم بين البناء السردى للرواية وأسطورة البحث . ونلاحظ أن إدراك بنتينيو لحقيقة أنه واقع فى حب كاييتو يُعتبر بمثابة نوع من النداء إلى المغامرة - إلى مغامرة الحب ، أو ربما الحياة ذاتها . كما أن هذا الإدراك يؤدى إلى خروج من المجتمع ، وهو يتمثل فى حالة بنتينيو فى أسرته فى المقام الأول . ومن اللافت للنظر أن لحظة الخروج مرتبطة بعتبة بالمعنى الحرفى - أى عتبة حجرة الجلوس ، التى يكاد بنتينيو يدخلها قبل أن يسمع الأسرة تتحدث عنه فيختبئ خلف باب (الفصل ٣) . ويواجه بنتينيو سلسلة من الأهوال - العوائق التى تحول دون زواجه من كاييتو بسبب نذر أمه للرب بأن تجعله قسيسا ، بالإضافة إلى عدد من المحن فى علاقته بكاييتو . وهو يدخل المعهد الدينى مرغما ويصطبر هناك على فترة من الإذعان والإحباط أشبه بالموت . ويلتقى بمُعِين فى شخص صديقه إسكوبار ، وهو ضَرْبٌ من « الساحر » فيما يتعلق بالأرقام وحسابات أخرى ، وكان نُصْحُه هو المسئول عن انتصار بنتينيو على المعهد الدينى وعلى دَيْنِ أمه للرب . ويعود بنتينيو إلى مجتمع أسرته ، ويصل انتصاره إلى ذروته بزفافٍ إلى « الإلهة » كاييتو .

التحويلات الأدبية فى دون كارمورو

بعد هذا العرض الموجز للعناصر الأسطورية فى رواية دون كارمورو ، ينبغى توضيح شيئين . أولاً ، هناك بَوْنٌ أو تحوير كبير بين المفهوم الأصيل لأسطورة البحث وبين التحقق السردى الفعلى للرواية . ثانيا ، لا يغطى التوافق مع الأطوار الثلاثة لبحث

البطل الأسطوري سوى القسم الأول من الرواية ، والذي يمتدّ حتى لحظة الزفاف .
والواقع أن القسم الثانى يتوافق بدوره ، لكنه كما سأوضح فى الحال يتوافق بطريقة
سلبية أكثر منها إيجابية . وسأحاول أن أبين علاقة هذه الظواهر الهامة « بأجروميتنا
الأدبية » لنقد الأسطورة . وكما سبق أن ذكرتُ ، ينهل السرد كما تم التعبير عنه من
البناء الأصلي للأسطورة عن طريق تطبيق القواعد التحويلية . وربما جار لنا أن نفتدى
باللغويين وبقلّة من النقاد الأدبيين فنحدّد قائمة تفصيلية بالإجراءات التحويلية . غير أن
القيام بذلك سيمنّى بنظرية أكثر جمودا بكثير مما أريد فى الواقع . وفيما يتعلق بأهدافى ،
أجد أن النقد يتمتع أصلا بمجموعة وافية من « القواعد » - الوسائل البلاغية المقبولة
تقليديا . وأنا أفترض أن المجازات الرئيسية الأربعة - الاستعارة ، الكناية ، التضمين ،
التهكم (٢٤) - سوف تفسّر تقريبا كافة التحولات التى تقع بين الأسطورة ورواية ماشادو
الحديثة .

وسأحاول الآن أن أبين كيف يمكن لكل مجاز من المجازات الرئيسية الأربعة أن يقوم
بدوره فى تحوير الأسطورة . وأنا أقوم بهذا فى هذه المرحلة عن طريق الإيضاح بالأمثلة
أكثر مما باسم تقديم تفسير مترابط منطقيا أو منهجى للرواية ككل .

الاستعارة Metaphor

فى طور الأهوال فى أسطورة بحث غير محوّرة ، كثيرا ما يرتحل البطل عبر وسط
طبيعى خطر ، من قبيل البحر . وتحتفظ رواية دون كازمورّو بالبحث فى البحر ، بطريقة
بالغة التحويل ، عبر الاستعارة . وإلى جانب مقارنة نفسه بـ كولومبوس (الفصل ٣٤) ،
يشبّه الراوى حياته برحلة بحرية (الفصل ٩) . وهو يروى لحظة أزمة عميقة فى علاقته
مع كاييتو « كما يتذكر بحار عجوز غرق سفينته » (الفصل ١٣٢) ويشير إلى الحب على
أنه ملاح فى بحر عاصف (الفصل ٤٩) . وعن طريق مثل هذه الاستعارات ، يكون
بمستطاع بتينيرو أن يعيش حياة واقعية وذات طابع حضريّ وأن يحتفظ فى الوقت ذاته بآثار
باقية من مغامر المحيطات .

وتتضمن السونيتة غير المكتملة التي سبقت الإشارة إليها استعارة . ذلك أن فعل الصراع مع الكلمات وكذلك معنى الكلمات ذاتها مجاز مرهف يرتكز على تشبيه السيف / القلم . وهنا من جديد ، تحتفظ هذه الاستعارة ببُعْد بطولي لكنها تحوِّله بحيث يتلاءم مع موقف غير مهذَّب وغير بطولي .

وفى كثير من الأحيان يتلقَّى البطل الذى يشرع فى بدء مغامرته نصيحة قيِّمة من شيخ حكيم أو من عجوز حكيمة . وبمجرد أن يخطو بنتينيو إلى خارج بيته مترنِّحا عندما يدرك أنه يحب كاييتو ، يتلقَّى نصيحة متخيَّلة من شجرة جوز أضيفت عليها صفات بشرية . وهنا يجرى تحوير نموذج أصلى لمغامرة البطل تحويراً استعارياً بحيث تتلوَّن الرواية بإيحائه على ألا يكون وجوده الفعلى إلا فى خيال صبيٍّ مُتِمِّم بنجمة .

الكناية Metonymy

وفكرة التحوير متضمَّنة فى تعريف الكناية ، ولهذا فإن هذه الوسيلة البلاغية ملائمة بوجه خاص للتحوير من الأسطورة إلى الواقعية . وفى دون كازمورو ، تسمح الكناية بإعفاء بنتينيو من بعض الأهوال التى يلقاها البطل الأسطورى ، مع الاحتفاظ فى الوقت ذاته بإيحاء هذه الأهوال . وفى الأسطورة ، يُلاقى البطل قتالا ماديا مع قوى الموت . وفى دون كازمورو ، يصارع بنتينيو الموت أيضا ، لكن هذه المعركة تُنْقَل إلى شىء ما مرتبط أو مجاور ، وعلى سبيل المثال فإن إقامة بنتينيو فى المعهد الدينى تمثل ذروة « فترة اختباره » ، غير أنه ليس هناك فى هذه التجربة سوى القليل جدا مما يشكل تهديدا ماديا . على أنه يُلاقى ، خلال إجازات نهاية الأسبوع ، قتالا جرى تحويره مع الموت من خلال لقائه مع المجدوم الشاب ، ماندوكا . وبالطبع فإن تجربة ماندوكا مع الموت عينية أكثر بكثير من تجربة بنتينيو معه فى تلك اللحظة . ويسمح تزامن اللقاء بين الشابين وإقامة بنتينيو فى المعهد الدينى لشيء من النضال السقيم لماندوكا بأن « يبهت » على بنتينيو .

وتتمثل حالة هامة أخرى تخلق فيها الكناية تحويراً يتسم بطابع واقعى فى تطور فكرة أن حياة المرء تجرى المحافظة عليها عبر ذريته . ولإنجاب الأولاد أهمية قصوى عند بنتينيو . وعندما تستفزه كاييتو بفكرة أنه سيصبح قسيساً وبأنها سوف تنجب طفلاً لرجل آخر ، يُصعق بنتينيو وينظر إلى افتقاره إلى ذرية على أنه « إبادة » له (الفصل ٤٥) . وهكذا يلاقى بنتينيو طبعة مختلفة من الهول الأعظم للبطل ، دون أن يلتقى مطلقاً بخطر مادي .

التضمين Synecdoche

فى الأسطورة ، قد يسافر البطل عبر عالم واسع مخفوف بالأخطار . وهو عرضة لأن يحدث له لقاء مع امرأة جميلة ضمن هذا العالم الأسطوري . وعن طريق مبادلة الجزء مقابل الكل ، تحتفظ رواية دون كازمورو بهذا العنصر الأسطوري ضمن إطار تاريخي حديث . وكاييتو ليست جزءاً من عالم البحر المروع ، وهى ، بدلاً من ذلك ، تحمل ذلك العالم المفزع كجزء منها عبر الصورة البلاغية الهامة التى تتمثل فى « عينيها اللتين مثل مد البحر » (الفصل ٣٢) . ومن جديد ، تسمح هذه الوسيلة البلاغية لبنتينيو بمعاناة سلسلة من التجارب الخطرة بمعنى مجازي أكثر مما بمعنى حرفي .

على أن هذه الوظيفة ليست الوظيفة الوحيدة للتضمين . وتميل تجربة البطل إلى أن تكون تجربة كلية . فهو قد يسافر فى أنحاء العالم بأسره ، أو يُبصر فى رؤية واحدة كاملة مجرى التاريخ ، أو يعانى بطريقة ما كل ما أحسّ به إنسان فى أى وقت من الأوقات . ويسمح الانتقال فى دون كازمورو من « المرأة - داخل - العالم » إلى « العالم - داخل - المرأة » ببعْدٍ موسوعيّ فى الرواية . وهكذا يمكن النظر إلى كاييتو على أنها عالم مصغر . وربما افترضت علاقة بنتينيو المضطربة معها الإيحاء الأسطوري بلقاء مع كلية الحياة ذاتها ، أو مع العالم ، أو مع الكون .

التهكم Irony

التهكم نفى ضمنيّ . ويتمثل نمط من التهكم قابل بوجه خاص للتطبيق كتحويل أدبي للأسطورة فيما يمكن أن نسميه بتهكم الدور . وهو يتمثل في هذا السياق في أن نعزو إلى شخصية محددة دورا أسطوريا أو بطوليا من جهة وأن نعزو إليها من الجهة الأخرى خصائص تُعدّ نفياً لذلك الدور .

وعلى سبيل المثال ، يمكن للتابع المقيم ، چوریه دیاس ، بعد أن وافق على المساعدة في انتشال بنتینیو من الاضطراب إلى أن يصبح قسيسا ، أن يتطابق مع دور النموذج الأصلي للمعين الشيخ الحكيم . غير أنه ، في تشخيصه الفعلي ، أخرق وغير عملي إلى درجة أنه يمكن أن يكون أيّ شيء إلا أن يكون مفيدا . والحقيقة أن الصفات السطحية للمخارقة والحماسة المحببة والدورالأسطوري الأصلي للمعين الحكيم موجودة في تجاوز تهكمي ، ويبرز چوریه دیاس بوصفه نوعا من غير المعين anti - helper .

ويعمل نفس النمط من التهكم بكل جلاء في حالة بنتینیو . فوفقا للبعد الأسطوري الأصلي للرواية يُعزى إلى بنتینیو دور البطل . لكنه في الواقع صغير ، وغير آمن ، وضعيف . والأبطال الأسطوريون الحقيقيون لا يُتمتمون ، أو يجفلون من امتطاء ظهور الخيل ، أو يفشلون بصورة مخزية في كتابة سونيتات . وهو ، علاوة على ذلك ، لا سبيل أمامه للفكاك من الحداثة . فالأبطال الأسطوريون الحقيقيون لا يعيشون في ضواحي المدن ، أو يشترون حلوى جوز الهند من باعة الشوارع ، أو يغلبهم النعاس في القطارات . وتربط موتيفات النماذج الأصلية بنتینیو ، ببراعة ، بالبطل في بحثه عن المطلق . وفي الوقت ذاته ، تُنبئنا التفاصيل الواقعية لشخصيته وموقفه بأنه صغير وغير بطولي على الإطلاق . وندرك بصورة تهكمية حقيقة بوصفه لا بطلاً anti - hero بسبب اقتران هذه الرسائل المتعارضة . ويبدو أن هذا التهكم يمثل عاملا رئيسيا في خلق مسافة ضخمة في الرواية بين الأسطورة والواقع الحديث للشخصيات .

التهكم فى صميم بناء الرواية

وإحساس التحول ، والمسافة ، والتهكم ، والذي يخلقه نفى الدور الذى بحثناه منذ قليل يعززه تهكم فى صميم البناء ، يشمل القسم الأخير من الرواية . وكما أوضحنا من قبل ، تتوافق أسطورة البحث ، بأطوارها الأساسية الثلاثة المتمثلة فى الخروج ، والعبور ، والعودة ، مع القسم الأول من الرواية ، الذى يصل إلى ذروته فى زواج بنتينيو وكايتو . ويتخذ باقى الرواية هذا البناء ، الذى يبدأ وينتهى باندماج البطل مع الجماعة ، ويضاعفه بصورة تهكمية بحيث تكون هناك بالفعل دورتان أسطورتان - دورة إثبات تتبعها دورة نفى .

وفى وقت ما بعد زفافه يعانى بنتينيو نداه التهكمى الثانى إلى المغامرة . وهو هذه المرة نداء إلى الارتياح ، والغيرة ، والاستياء ، بدلا من أن يكون إلى الحب والأمل . وتتميز بداية هذه المغامرة ، كما هو الحال مع المغامرة الأولى ، بعبور عتبة . ذلك أن بنتينيو يذهب ذات ليلة إلى الأوبرا ، تاركاً كايتو فى البيت ، وعند العودة يكتشف إسكوبار « على الباب الأمامى » (الفصل ١١٣) . ويعبر العتبة داخلاً إلى عالم مُحَوَّلٍ مريب . ورحلة اكتشاف بنتينيو تأخذه أعماق فأعماق إلى عالم سفلى ، خيالى أو حقيقى ، من الفضاءات ، والغدر ، والعدم . وكما كان الحال من قبل ، يأخذ إسكوبار على عاتقه دور المُعين . على أنه ، هذه المرة ، يجرى لعب الدور بالتهكم ، لأن إسكوبار يدفعه إلى هوة لا قرار لها . فحتى بعد موته ، يحث طيف إسكوبار بنتينيو على الغوص أعماق فأعماق . وتؤدى هذه المغامرة التهكمية الثانية إلى انفصال (= خروج) بنتينيو عن زوجته وبصفة أعم عن مجتمعه بأسره وحتى عن نفسه .

وهو يصير دون كارمورو ، « شخص متجهم صموت منسحب إلى داخل نفسه » (الفصل ١) . وأفضل ما يمكن عمله فى وضعه هذا هو أن يصل إلى نفى كربه للحادثة ، التى يربطها بركوده الراهن ، وأن يكتب مذكرات تنضح بالحنين إلى الماضى تستدعى أزمنة أفضل عبر خطاب أسطورى مرهف . ويشكل الكتاب طور العودة النهائية للدورة الأسطورية للبطل / الراوى . ومع ذلك فهى ، من جديد ، عودة تهكمية - ليس العودة المظفرة لبطل إلى الوطن ، بل نكوص يجار بانهيائه الخاص ، مُعلنًا استحالة العودة الحقيقية وإخفاق محاولاته لتحقيق مثل هذه الغاية .

الفصل الثاني

إلغاء الزمن

ظلّ النقد على مدى سنين عديدة يدرسون وظيفة الزمن في أعمال ماشادو ده أسيس - الزمن كموتيف رئيسي في قيمة العمل الأدبي ، وكعنصر في التصوير السيكولوجي للشخصيات ، كمبدأ بنائي للسرد (١) . وهناك منظور للزمن لم يلق عناية كافية من جانب الدارسين الماشاديين هو المنظور الأسطوري .

وفي الفصل السابق حاولت إثبات أن رواية دون كارمورو تشارك ، وإن بطريقة مموّهة إلى حد بعيد ، في التراث القديم للقصص الخرافية والبطولية التي نسميها الأساطير . وبوجه خاص ، حدّدت صلتها مع أسطورة البحث ، التي تشتمل كقاعدة عامة على معركة حاسمة بين البطل وكائن شبحي ما . وسيحلّل هذا الفصل وظيفة الزمن بوصفه الخصم في تلك المبارزة .

الزمن بوصفه «تتيناً»

كنقطة انطلاق في هذا التحليل ، سأشير إلى الكلمات الختامية للكتاب الهام : الزمن في الرواية الماشادية لمؤلفه ديرسه كورتيس ريدل Dirce Cortes Riedel : « الشخصية الفعالة أو المناخ الخائق ، مولّد القلق والشكوك - مفارقة الزمن ، التّين الذي يقتله الإنسان أو يرهّاه ، هذا هو محور الرواية الماشادية ... » (٢) .

هناك مفاهيم جذابة يجرى التلميح إليها هنا رغم أنه لم يجر تطويرها في الكتاب . أول هذه المفاهيم هو أن الزمن يمكن تشخيصه وأنه يقوم بدور شخصية في عمل أدبي . والمفهوم الثاني امتداد للأول : وهو أن الزمن ، بدلاً من تشخيصه كبشر ، يمكن جعله

• حيوانا أو حتى تحويله إلى هولة مفزعة . فالزمن إذن يمكن أن يصبح ، داخل نطاق عمل أدبي ، « تَنِينًا » . وحيث أن التَّين كائن خرافى وأسطورى فمن المفهوم ضمنا أن سلوك شخصيات أخرى فى مواجهة الزمن قد يكتسب أبعاد معركة البطل ضد هولة غيبية شريرة من نوع ما .

وقد تبدو دون كارمورو للوهلة الأولى أبعد عمل أدبى يمكن تصوّره عن العالم العجيب لكائنات ، إن لم تكن مؤلّهة ، فهى إذن فوق بشرية بالتأكيد . فمأصلة فترات القيام بأعمال المديرين ، والمشاحنات ، والطب الهوميوپاثى ، بالأسطورة ؟ وعلى السطح ، تبدو دون كارمورو عملا أدبيا برجوازيا للغاية . ويقول الراوى ، بنتو ستياجو ، أنه قبل كتابة مذكراته هو ، فكّر فى تأليف تاريخ للضواحي ، والحقيقة أن التاريخ الذى كتبه فى نهاية المطاف ليس بعيدا جدا عن ذلك فى التحليل الأخير . فهو يتعلق بإطار مكانى حضرى وشواغل عائلية : شوارع عريضة مشجرة ، زيجات ، شاي مع قساوسة ، جنيهات إسترلينية ، وهكذا . ويتمثل أحد الاهتمامات الرئيسية لحبكة الرواية فى الزنا . والواقع أن الطابع العائلى لهذه الثيمة ، سواء أكان الزنا إثما فعليا اقترفته كاييتو أم كان ببساطة مبالغة ذهنية من جانب بنتينيو ، يجعل الرواية متطابقة مع تقاليد الرواية البرجوازية (٣) ، التى تُعدّ مدام بوفارى مثالا شهيرا لها . ولنتذكّر أيضا الدافع المعلن لستياجو وراء تأليف كتابه : « لكن ، لأن كل شيء يصيبني بالملل ، فهذه الرتبة أيضا أضنتنى فى نهاية الأمر . رغبتُ فى التغيير . ماذا لو ألّفتُ كتاباً » (الفصل ٢) . ولا يمكن لكتاب مؤلّف دفعا للملل إلا أن يبدو عملا تافها ومبتذلا ، وستصور أنه لن يتكشف إلا عن تشابه ضئيل للغاية مع أسطورة بحث . على أننا ينبغي أن ندرك أن عالم المدينة والضاحية هذا ، بلونه المحلى واهتماماته الحديثة ، مجرد جزء من سياق الرواية . فالتفاهات العائلية ليست سوى الطرف الأكثر وضوحا والأيسر منالا للعمل الفنى . وتحت هذه القمة السطحية ، هناك جبل جليد يغوص فى أعماق الأسطورة .

ومنّ سيكون بطلنا الأسطورى إن لم يكن بنتينيو سانتياجو ، أكل حلوى جوز الهند ذاك وكاتب السونيتات الناقصة ؟ ومهما بدا ضئيل الشأن ، يملك بنتينيو بُعدا جوهريا يجعله متطابقا مع تراث طويل من الشخصيات البطولية . وفى موقفه إزاء الزمن ، يكشف

بنتينيو عن نزوع ينطوى على مفارقة تاريخية . فبدلاً من أن يتكشف عن عقلية عصرية ، يكشف لنا فى كثير من الأحيان عما يسميه ميرسيا إلياد Mircea Eliade وآخرون «عقلية بدائية» (٤) * . وهروباً من التعاقب الصارم للزمن الكرونولوجى الذى تُعدّ كل لحظة فى سياقه فريدة وغير قابلة للتكرار ، سعى البدائيون إلى بلوغ حالة خارج الزمن الدنيوى . وحاولوا بوسائل شتى إلغاء « الزمن الأرضى » وخلق انطباع « الزمن الأسطورى » ، العميق والمستقر واللانهائى . وبتحقيق حالة الزمن الأسطورى ، كان لدى هؤلاء الناس وفقاً لإلياد ، الإحساس بأنهم عادوا إلى بداية الزمن والإنسان ، بأنهم أبطلوا كل تعاقب وكل تمييز فردى بين الكائنات . كانوا يشتركون فى نموذج فريد وأزلى وبذلك أحسوا أنهم خالدون . وكما سنرى ، يبدو أن بنتينيو يشارك فى هذه العقلية البدائية ؛ ذلك أنه يُبدى النزوع إلى محاولة التغلب على الزمن الأرضى وإلى بلوغ الزمن المقدس أو الأسطورى . وهو يكتسب ، من حين لآخر ، وضع ذلك البطل الأسطورى ، المشتبك فى معركة مع الهولة . والغول ، فى حالته ، هو الزمن ذاته ، ومبارزته ، إن جاز القول ، قتال حتى الموت .

توجد هنا بطبيعة الحال استعارة ضمنية تحدّد الزمن بطريقة خاصة . والاستعارة واحدة من الوسائل الرئيسية التى نستوعب عن طريقها التجريدات (٥) . وهناك استعارات شائعة عديدة تُستخدم لتحديد مفهومنا عن الزمن - على سبيل المثال ، الزمن كنهـر ، أو كمادة سائلة أخرى من نوع ما ، والزمن كمسافر ، والزمن كحيز يمكن السفر عبره ، والزمن كنفود ، والزمن كآلة ، والزمن كعدو أو كوحش مفترس . وترتكز التعبيرات التى من قبيل « أدركها الزمن » ، و « إنه يخسر السباق من الزمن » ، على استعارة

* يفترض لوسيان ليفى - برول أيضاً إدراكاً تجريدياً ولا خطياً للزمن باعتباره نمط إدراك للعقل البدائى . وفى نظره يبدو أن هذه هى الطريقة التى يفهم بها البدائيون الزمن ، على حين أنه فى نظر إلياد ، تكون العقول البدائية فى نوثر بين الزمن الخطى واللاخطى ، مع تفضيل الأخير . أما فرانتس بواس فإنه لا يناقش إدراك الإنسان البدائى فى حد ذاته per se ، غير أنه يشير إلى ردّ فعله ضد الزمن الكرونولوجى من خلال مناقشته لروح المحافظة الجوهرية لديه . وهو يقول إن الإنسان البدائى هو فى المقام الأول عاطفى أكثر منه عقلائى وإنه يجد الاستقرار العاطفى فى العرف والتقاليد . ويقاوم البدائى التغيير بسبب التنافر الفعلى الذى يحدثه . ووفقاً لبواس فإن تاريخية الحضارة الحديثة أو قابليتها للتغير إنما هى نتيجة لانتصار العقل على العواطف (انظر الإشارة رقم ٤ من إشارات الفصل الثانى) .

« الزمن - كوحش مفترس » time-as-predator وربما كانت استعارة « الزمن - كوحش مفترس » تؤكد ، أكثر من أى وسائل أخرى لتحديد مفهوم الزمن ، أن الطابع الزماني مستمد من الواقع المادى للموت .

وما شادو لا يجعل أبدا راويه - دون كارمورو - يقول بكلمات كثيرة جدا أن الزمن غول مفترس . لكنه طور هذه الاستعارة بمنتهى الوضوح فى رواية مذكرات براس كوباس يكتبها بعد وفاته . وفى فصل « الهذيان » ، البالغ البراعة الفنية ، يحدث لبراس كوباس لقاء مرعب مع الطبيعة ، المشخصة فى پاندورا . وهو يطلب منها سنوات قليلة أخرى من الحياة فيتلقى هذه الإجابة : « دقيقة جديرة بالثناء . . . لماذا تريد لحظات أخرى من الحياة ؟ لتفترس ثم تفترس بعد ذلك ؟ » . ويتخيل القرون وهى تسحقه بين أظافرها ويُقال له أن « اللحظة القادمة قوية ومرحة . وهى تفترض أنها تحمل الأبدية داخلها ، وتحمل الموت » (٦) . وفى هذا العمل الأسبق ، يجرى تحديد الزمن بوضوح فى صورة كائن حى ، وبسمات بشعة . وسأحاول أن أبين فى هذا الفصل أن استعارة « الزمن - كوحش مفترس » جوهرية كذلك للإطار المفاهيمى لرواية دون كارمورو . وكقاعدة عامة فإن التجريدات الكلية فى الرواية إما يجرى جعلها حية أو يجرى وصفها على أنها من عمل كائن حى من نوع ما . فالحياة ، على سبيل المثال ، أو برا لها ليرتو (نص لفظى) ومدونة موسيقية من تأليف الشيطان (الفصل ٩) . والقدر كاتب مسرحى مراوغ (الفصل ٧٢) ومدير خشبة مسرح لا يعتمد عليه (الفصل ٧٣) . ويؤجز الراوى كامل قصته بتشخيص القدر فى صورة متلاعب قاس (مستخدما فعل « quis » ليعزو إليه الإرادة) : « . . . حبي الأول وصديقى الأعظم . . . شاء القدر أن يتحالف ويخدعنى » (الفصل ١٤٨) . وتتلاءم استعارة « الزمن - كوحش مفترس » بكل سهولة مع هذه القاعدة العامة .

والى جانب كونها مفيدة لثراء ثيمات العمل الأدبى ، تسمح الاستعارة التى تُساوى بين الزمن والهولة بتحويل أو تحوير أسطورة البحث . فربما عاش بتينيو حياة خالية من البطولة فى إطار واقعى حضري وشارك فى الوقت ذاته بصورة مجازية فى تراث المغامرة الأسطورية الخطرة .

أسلحة العقلية البدائية

يشنّ بتينيو الحرب ضد الزمن في مناسبات عديدة وبوسائل عديدة . وكقاعدة يُخفق في الخروج منتصرا ، على أنه فجأة يبدو حقا أنه حقق نجاحا ما . فلنفحص الآن لحظتين ينجح فيهما في تجاوز زمن الكرونومترات * ، ذلك الزمن الذي لا يعود إلى الوراء ، ليصل إلى حالة ، مهما كانت عابرة ، من الزمن الثابت والمقدس .

وأولى هاتين اللحظتين هي عندما يمشط بتينيو شعر كاييتو ويتبادلان قبلتهما الأولى . وشعر كاييتو نوع من المرساة التي يثبت عليها بتينيو كل أهمية اللحظة . وهو يرغب في أن يحتفظ بتلك اللحظة ذات الأحاسيس الجديدة الكثيرة إلى ذلك الحد ، مطيلاً أمد جلسة التجميل تلك إلى الأبد . وأمنيته ، بالتالي ، هي أن تكون خصلات شعر كاييتو بلا نهاية :

كانت أصابعي تمرّ برفق على عنقها أو على كتفيها المغطّاتين بقماش قطني ، وكان الإحساس حلوا . لكن شعرها وصل ، أخيرا ، إلى نهاية ، رغم ما تمنّيت من أن يكون بلا نهاية . لم أتضرّع إلى السماء أن يكون في طول شعر أورورا ، لأنني لم أكن عرفت بعد هذه الآلهة التي قدّمها إلى الشعراء القدماء في وقت لاحق ؛ لكنني كنت أتوق إلى أن أمشطه طوال الدهور والدهور ، لأنسج ضفيريّتين تُلْفان اللانهاية بطولهما عددا لا يُحصى من المرات (الفصل ٣٣) .

قبل التصفير بقليل ، تلتقي عيون العاشقين الصغيرين . ويعيش بتينيو تلك اللحظة من النشوة والخطر (والتي لا تُنسى أبدا في الرواية) في « عيني » كاييتو « اللتين مثل مدّ البحر » . وبالنسبة للشخصية الرئيسية للرواية ، تُعدّ هذه لحظة خارج الزمن الدنيوي وواحدة من الحالات القليلة جدا التي يقهر فيها « تنينه » : « كم دقيقة قضينا في تلك اللعبة ؟ وحدها ساعات السماء يمكنها أن تكون رصدت تلك المدة من الزمن التي كانت لا نهائية لكن قصيرة الأمد » (الفصل ٣٢) . كما تنتمي مناسبة القبلة الأولى إلى الزمن

* الكرونومترات : أدوات قياس دقيقة للوقت بأجزاء الثواني - المترجم .

غير الدنيوى ، المقدس ، السماوى . ولإثبات كم كانت هذه اللحظة مستثناة من الدنيوية ، يُحجم المؤلف عن تصويرها صراحة ، وبدلاً من ذلك يقدم حذفاً ellipsis يحقق قفزة من التهيئة إلى النتيجة : « . . أتت بحركة بشفتيها ، أدنيتُ شفتي ، و . . . * كان الإحساس بالقبلة هائلاً » (الفصل ٣٣) .

ويمثل شهر عسل الزوجين الحديثين فترة أخرى ينجح فيها الشخصية الرئيسية للرواية فى إيادة الزمن المتعاقب . وتوصف تلك اللحظة الفردوسية فى صورة ساعة حائط غير مألوفة : « تخيلُ ساعة حائط لها بندول واحد وبلا ميناء ، فلا ترى الساعات مرقمة . سيدور البندول من ناحية إلى أخرى ، لكن لا علامة خارجية ستدلّ على سير الزمن . كان هذا هو الأسبوع الذى قضيناه على قمة تيجوكا » (الفصل ١٠٢) .

الحب :

فى حالة القبلة الأولى وفى حالة شهر العسل على حدّ سواء ، تتمثل القوة المستولة عن التسامى من الزمن الدنيوى إلى الزمن الأسطورى فى الحب . فعن طريق الحب ، يحقق بنتينيو فى لحظات نادرة انتصاراً على الوحش المفترس . ويمثل تناول القربان المقدس مع كائن آخر طريقة أصلية لإلغاء الوجود الفردى وما ينطوى عليه من فناء ، وكذلك للمشاركة فى نموذج أصلى وأزلى . وكان بنتينيو يستمتع بمثل تلك اللحظات مع كاييتو ، حتى عندما كانا يلعبان ، وهما مجرد صغيرين ، دورى القسيس وخادم الكنيسة : « وقفنا هناك بداخلنا منتهى السعادة . أيدينا وحدث أعصابنا ، وخلقنا من المخلوقين واحداً - ومن ذلك الواحد ساروفيم » (الفصل ١٤) . ولأنه خبر مثل هذه التحليقات المبهجة فمن الطبيعى أن يرغب فى أن يكرر هذا الإحساس . وهذا مصدر السحر الهائل لكاييتو . وهكذا تتخذ صديقة الحوش الخلفى لبنتينيو أبعاداً أعظم من تلك التى تكون لمحبوبة أو زوجة . إنها تمثل إمكانية التحرر ، عبر الحب ، من العالم ، ومن الزمن ، ومن الفناء . وفى بعض الأحيان يعطينا الراوى لمحة إلى الجانب الحسابى لمشروع الحب . وهو يوضح ،

* علامات الحذف هذه أصلية فى نصّ ماشانو .

على سبيل المثال ، أنه عندما كان يُصلى ألف صلاة ربانية وألف صلاة للعدراء ، طالباً إعفائه من المعهد الدينى وبالتالى فرصة أن يتزوج من كاييتو ، إنما كان ينشد شيئاً أشمل كثيراً : « عندئذ ، كان حجم الفائدة ضخماً ، ليس أقل من خلاص أو هلاك وجودى بأسره » (الفصل ٢٠) . وحتى عندما يصير « كازمورو » فإنه يدرك قوة النشوة الغامرة للحب . وتُدوّن نصيحته للشباب كصيحة قتال من شخص يعرف عن تجربة ما هو السلاح الأكثر فعالية : « أحبوا ، أيها الأولاد ! وفى المحل الأول البنات الجريئات الجميلات . عندهن دواء للأمراض ، عبير يجعل رائحة متنتة تعبق بالعبير ؛ وبدلاً من الموت يمنحك الحياة . . . أحبوا ، أيها الأولاد ، أحبوا ! » (الفصل ٨٦) . إن الحب ، إذن ، سلاح ضد « الهلاك » و « الموت » .

الإنجاب :

يمثل الإنجاب ، وهو امتداد منطقي لمفهوم الحب بين رجل وامرأة ، أمراً بالغ الأهمية بالنسبة لبنتينيو . ول نجد هنا توافقاً آخر مع العقلية البدائية وطقوسها للخصوبة . وبالنسبة للبدائيين ، دلّ الإنجاب على تجديد لأنفسهم ، وعلى فعل تكرار يضمن لهم نوعاً من الخلود . وكان غيابه لا يعنى فقط محو جمعياً بل إبادة فردية أيضاً لأن الفرد رأى نفسه غير قابل للفصل عن الجماعة .

وتوجد فى الرواية لحظات يُحسّ فيها بنتينيو إحساساً عميقاً باحتمال أن يكون بلا عقب . وفى هذه الأوقات نرى نحن بعينه استعارة الزمن كقوة مفترسة . ومناسبة « المبارزة بالتعبيرات التهكمية » ، والتي تهدّد فيها كاييتو بالبحث عن أب آخر لطفلها المستقبلى ، مثال طيب . وعن هذه التجربة يقول بنتينيو :

أحسستُ بسائل يتدفق فى داخلى . ذلك التهديد بطفلٍ أوّل ، الطفل الأول لكاييتو ، زواجها بالتالى من شخص آخر ، الفراق الذى لا رجعة فيه ، الضياع ، الإبادة ، حاصرني كل ذلك إلى حدّ أننى لم أجد لا كلمة ولا حركة ، بل جلستُ مدهولاً . ابتسمتُ كاييتو ؛ ورأيتُ وليدها البكر يلعب على الأرض . (الفصل ٤٥) .

ومن الجلى أن الزمن ليس مذكورا هنا صراحةً ، ومع ذلك فإنه حاضِر مثل غول أصلى من نوع ما ، متأهب لمحو بطلنا من الوجود . ويرى بنتينيو هنا خطرين : من ناحية يجد نفسه عُرضَةً لأن يفقد كاييتو ، الأمر الذى سيعنى بالنسبة له « الفراق الذى لا رجعة فيه » . ولا يمكننا أن ننكر الأهمية التى يُوليها للإحساس بالاتحاد مع محبوبته ، فهذا كما سبق أن رأينا يمثل إحدى وسائله للصراع ضدّ الزمن . غير أنه إلى جانب تلك الهوة من الفراق ، هناك خطر مكابدة حياة بدون ذرية . واجتماع هذه الأخطار يفسّر واقع أن بنتينيو ، عندما يتخيل طفل كاييتو من رجل آخر ، يرى « إبادته » هو ويغدو « مذهولا » .

وعندما نأخذ تعليقات أخرى فى الاعتبار فإننا نتأكد أكثر من الصلة بين الذرية والخلود فى عقل بنتينيو . وقبل ولادة حزقيال ، يتلهف بنتينيو بشدة على أن يكون له طفل . وهو يعترف لإسكوبار بأنه يريد طفلا : « طفل ، طفل خاصّ بالمرء ، هو التكملة الطبيعية للحياة » (الفصل ١٠٤) ، بل يصلى لتكون له ذرية . وعندما يولد حزقيال ، يترك بنتينيو نفسه لبهجة لا توصف ، قائلا إنه « مستغرق الفكر فيه » (الفصل ١٠٨) . وبعد أن حسم أن حزقيال ليس ابنه ، يظل بنتينيو لا يستطيع أن يكفّ عن التفكير فيه كسلاح ضد الزمن والموت . غير أنه ، بدلا من أن يربط حزقيال بخلوده هو ، يربطه بخلود إسكوبار . وعندما يرى الصبى أمامه يقول إنه يرى « إسكوبار . . . خارجا من القبر » (الفصل ٣٢) . وحتى بعد ذلك بسنوات عديدة ، عندما يرى حزقيال مرة أخرى ، يؤكد أنه « لم يتهجج بيعث أبيه » (الفصل ١٤٥) * .

ورغم أنه ليس من السهل أبدا على رجل أن يصل إلى استنتاج أن زوجته وطفله لا يخصّانه حقا ، كان هذا الاستنتاج بالنسبة لبنتينيو مدمرا بصورة استثنائية لأنه ، كما سبق ورأينا ، يرى فى مشاركة الحب والإنجاب فرصة تأمين وجوده ضد عوادي الزمن . ومن الطبيعى أن بنتينيو يعانى فترة من الالتىاع الشديد قبل أن يحسم بصورة قاطعة أن كاييتو كانت خائنة . وهذا الحسم لا يلائمه بوجه خاص لأنه ينطوى ضمنا على إبادة وجوده . وكما رأينا من قبل ، كان الحب والإنجاب بالنسبة لكاييتو مسألة « خلاص أو هلاك » .

* أحال المؤلف إلى الفصل ١٢٥ والصحيح هو الوارد أعلاه - المترجم .

ونحن نلاحظ الآن أن سانتياجو يروى تلك الفترة من حياته « كما يتذكر بحار عجوز غرق سفينته » (الفصل ١٣٢) .

وكما ذكرتُ في الفصل الأول ، هناك كناية تنطوي عليها فكرة صراع المرء ضد الزمن عبر ذريته . وبالمعنى الحرفي فلاشك في أن بنتينو سيهلك مثل بقية البشر الفانين . غير أنه يرغب في أن ينقل هويته إلى شخص يكون امتداداً له - إلى ذريته . وسوف يكون بقاء أجيال متعاقبة انتصاره الخاص ضد الزمن والفناء . ونلقى هنا حالة أخرى يجرى فيها نقل الصراع الملموس للبطل الأسطوري وتحويله من الظروف الفعلية لشخصية روائية رئيسية حديثة . ويتم الاحتفاظ بالأسطورة بمعنى مجازي لكنها اختفت من التفسير الحرفي .

الطقس :

بعد أن استنفد وسائل التسامي التي جرت مناقشتها من قبل ، يدخل بنتينو مرحلة طويلة من « الكازموروية » . ويتوافق هذا الافتقار إلى الدينامية مع موت البطل الأسطوري ، الذي يبدو أنه تحطم في المعركة ضد التين . ومع ذلك فإن بنتينو لا يبقى مهزوماً تماماً لأنه لا تزال توجد في متناوله وسيلة أخرى للصراع . وأنا أشير هنا إلى السلوك الطقسي . فمن خلال الطقوس - الأعمال الطقسية التي تكرر اللحظات المتسامية - يمتشق بنتو السلاح من جديد ضد وحش الزمن .

ويمكن أن نكتشف سمات عديدة للطقس في سلوك بنتينو . والطقس سلوك غير عملي ، بالمعنى المادي ؛ ومن هنا فكثيراً ما نلاحظ وجود صلة بين الطقس واللعب . إنه شيء ينبغي تكراره . ولهذا السبب ، هناك جانب يجب احترامه والحفاظ عليه . وكثيراً جداً ما يرتدى الطقس معنى عودة إلى الأصل ، إلى لحظة العبور أو الخلق . إن له جانباً درامياً يضطلع فيه المشاركون بدور أشخاص آخرين ، وهو ، بصفة عامة ، تجربة جمعية أو تجربة مشاركة موحدة بين شخصيات (٧) .

وحتى عندما كان صبياً صغيراً فإن بنتينو يُبدى نزوعاً إلى الطقس كوسيلة لتثبيت الزمن . فلنفحص ، في هذا السياق ، الأهمية المبالغ فيها التي يوليها بنتينو لنداء بائع جور الهند في الشارع . ويسهل التوصل إلى فهم للمعنى الاستثنائي الذي يعزوه بنتينو

إلى نداء البائع إذا نحن أدركنا أن هذا يرتبط بفعل طقسى ، بمسرحة اللحظة حاسمة سابقة . وكما سبق وأوضحنا فإن « تناول » بنتينيو مع محبوبته يمثل تجربة مبهجة جبارة بالنسبة له ، فهو يملك القدرة على أن يمحو ، وإن للحظة ، إدراك الزمن الدنيوى . وعندما كان طفلا ، كانت لبنتينيو تجارب متكررة من « التناول » مع كاييتو ، حيث كانا يلعبان « القدّاس » : « فى البيت ، كنتُ أَلعب القدّاس - خِلْسة إلى حدّ ما ، لأن أُمى قالت إن القدّاس ليس موضوعا للعب . كنا نقوم بإعداد مذبح ، كاييتو وأنا . كانت تقوم بدور قيّم الكنيسة وكنا نغير الطقوس بمعنى أننا كنا نقسم القربان فيما بيننا ، وكان القربان دائما نوعاً من أنواع الحلوى » (الفصل ١١) . ومن السهل أن نلاحظ الطابع الطقسى لهذا النشاط . ذلك أن لعب القدّاس كان فعلاً تكرارياً ينطوى على عنصر شكلى كان ينبغى اتّباعه حرفياً . وكان العنصر الضرورى فى هذه الشكليات هو الحلوى .

ورغم أن هذا الطقس ربما كان مجرد لعب أطفال ، فقد أصبح فيما يبدو بمرور الوقت « تناولاً » حقيقياً ، ليس دينياً تماماً ، لكن دائماً ذا دلالات دينية . وعندما يحسن بنتينيو ، وهو شاب ، بتفتيح الحب ويمرّ بلحظة مشاركة رومانتيكية ، فإنه يعتمد فى وصفها على قاموس دوره الكهنوتى القديم : « هكذا وقفتُ أمامها ، أنا قسيس المستقبل ، وكأنى أقف أمام مذبح ، وكان جانب من وجهها الرسالة والآخر البشارة . فمها كأس القربان المقدّس وشفّتها طبق القربان المقدّس . لم يكن باقياً سوى أن نتلو القدّاس الجديد ، بلغة لاتينية لا يتعلّمها أحد ، إنها اللغة الكونية للبشر » (الفصل ١٤) . وهذه لحظة أخرى من تلك اللحظات العميقة من التسامى . فبدون أن ينطقا بكلمة واحدة ، يقولان بعيونهما « أشياء بلا نهاية » (الفصل ١٤) . والحقيقة أن الاستخدام الاستعارى للقاموس الطقسى فى وصف هذا اللقاء يربطه بالألعاب المذكورة .

وفى وقت لاحق ، يجد كل من كاييتو وبنتينيو نفسيهما أمام خطر الانفصال . وفيما يتناقشان المشكلة ، يمرّ بائع حلوى جوز هند ، وهو يتغنّى بنداء الشارع المألوف ، ويشترى بنتينيو قطعتي حلوى . ولأن الحلوى كانت « قرباناً » بالنسبة لهما ، يمكننا أن نكتشف بعداً عميقاً فى الفعل التافه فى ظاهر الأمر والمتمثل فى شراء قطعتين من حلوى جوز الهند وتقديم إحداها لكاييتو . ذلك أن بنتينيو يريد ، بهذا ، أن يقاسمها تناول القربان - لإعادة توطيد المشاركة التى كانت قائمة فى مناسبات أخرى .

وَكَوْنُ الطقوس قابلة للتكرار أمر حاسم . والحقيقة أن الإحساس بالتكرار أو الأداء الطقسيّ لشيء ما في ذلك الزمن *in illo tempore* هو ما يمنح المشاركين الانطباع بأنهم أفلتوا من الزمن الكرونولوجي . وفي حالة الحلوى ، نلاحظ أن بنتينيو يحتفظ بهذا الإدراك لفعل تكرارى حاسم . وبعد ذلك بسنين عديدة فإنه يطلب من كاييتو أن تعزف أغنية البائع لحزقيال على البيانو . وعندما تعترف بأنها لم تعد تتذكر لا الكلمات ولا اللحن ، يعثر بنتينيو بين أوراقه القديمة على نسخة من تدوين لحن تلك الأغنية ، وكان قد طلب تدوينه من مدرس موسيقى (الفصل ١١٠) . ويقول بنتينيو إنه كان قد تعاهد مع كاييتو على ألا ينسيا الأغنية أبدا - ذلك العهد الذى يبدو أنه وحده هو الذى تذكره (الفصل ١١٤) . ومن الجلى أن فى عقله صلة مرهفة بين الأغنية والحلوى ، وبين الحلوى ولحظات قليلة حلوة للغاية بين روجيهما . وبتذكر الأغنية وإعادة أدائها ، يبدو أن بنتينيو يريد بصورة لا واعية أن يرحل من الزمن الحالى وأن يعود إلى تلك البداية عندما كان الطفلان يتناولان القربان المقدس معا .

وعندما يكبر ، يبدى الراوى نفس السلوك الطقسيّ ، حيث ينشد مَحْو الإحساس بالزمن الخطي . ويذكر دونالدو شولر Donaldo Schüler حالة هامة للغاية بهذا الخصوص (٨) * ، وهى حالة بناء نسخة طبق الأصل من بيت صباه . وفى موقف « كان كل شيء غريبا ومعاديا » (الفصل ١٤٤) فيه ، يجعل عمال الهدم يدمرون المنزل الأصيل فى شارع ماتا كافايوس . وبعد ذلك بسنوات ، يتم بناء نسخة طبق الأصل له فى إنجنير نوفو . لاحظ انشغاله بالجانب الشكلى لبناء نسخة طبق الأصل من البيت :

فهم البناء والنقاش توجيهاتى . إنه نفس المبنى المرتفع ؛ بثلاث نوافذ فى الواجهة ، وفراندة فى الخلف ، ونفس الحجرات فوق وتحت . فى حجرة الجلوس ، زخرفة السقف والجدران متماثلة إلى حد كبير : أكاليل من الزهور الصغيرة جدا تستقر ، على مسافات ، فى مناقير طيور سمينة . فى أركان السقف الأربعة ، رموز الفصول ، وفى وسط الجدران رسوم بارزة لقيصر ، وأغسطس ، ونرون ، وماسينيسا ، وتحتهم أسماؤهم (الفصل ٢) .

* أيضا يربط شولر المنزل بالكون ويصف إعادة بنائه على أنها أحد تجليات أسطورة الخلق (انظر الإشارة رقم ٨ من إشارات الفصل الثانى) .

وهذا النسخ الدقيق مجرد من كل منطق فى السياق الجلى لكون المنزل مأوى ضد الطقس الردىء ، أو ضد الـ « mau tempo » (= الطقس الردىء ، وحرفيا : الزمن الردىء - المترجم) . ويعترف الراوى نفسه بأنه لا يعرف « السبب فى اختيار هذه الشخصيات » (الفصل ٢) . غير أن لهذه الشكليات الجلية منطقها بالفعل فى إطار الفكر البدائى ، ذلك أن كل هذا جزء من معنى لنوع آخر من الحماية ضد « الزمن » tempo - ليس ضد التقلبات الجوية بل ضد الطوفان المدمر للساعة . وإعادة خلق البيت القديم بالتفصيل الدقيق ، يسعى بنتو إلى انتزاع نفسه من الزمن الخطى وإلى أن يصبح مُعمداً فى زمن دائرى . وعندما يقول الراوى أن هدفه من وراء بناء البيت « كان . . . أن أوصل طرفى حياتى ببعضهما » (الفصل ٢) فإنه يختار استعارة ملائمة للغاية ليقابل بين الزمن الدنيوى والزمن الأسطورى . والزمن « الدنيوى » خطى بصرامة ؛ وله بداية ، ووسط ، ونهاية ، والطرفان (البداية والنهاية) لا ينفصلان . أما الزمن الأسطورى فإنه دائرى وقابل للتكرار ؛ ويمكن توصيل البداية والنهاية مثل طرفى حبل مجدول .

وفى محاولة لإلغاء الزمن ، يظل فعل كتابة المذكرات نوعا آخر من الجهد الطقسى من جانب سانتياجو . والحقيقة أن كل سرد ، قصصى أو حقيقى ، إنما هو بحكم التعريف أداء يكرر حدثا سابقا . فالراوى يمثل شيئا ما ، أو بكلمات أخرى يجعل شيئا ما كان ماثلاً من قبل ماثلاً من جديد . وبطبيعة الحال فإن ما يريد بنتو سانتياجو أن يجعله ماثلاً فى الكتابة إنما هو السحر الذى حلّ بمراهق متيم بنجمة . وعندما يفكر ملياً فى نجاحه الطفيف فى إحياء الأزمنة القديمة عن طريق إعادة بناء البيت فإنه يكتشف فكرة جديدة :

عندئذ فقط كلمتنى التماثيل النصفية المنقوشة على الجدران وقالت إنه مادامت هى أخفقت فى إرجاع الأيام الخوالى ، ينبغى على أن أمسك بقلمى وأروى قصة تلك الأزمان . وربما استطاع فعل الحكى أن يستدعى الوهم لى ، فتأتى الأطياف تخطو برفق ، كما فعلت مع الشاعر . . . فى فاوست : هاهى ذى ، هل جئت مرة أخرى أيتها الأطياف القلقة ؟ . . . بهذه الطريقة سأعيش ماكنت عشته (الفصل ٢) .

وهكذا فإن إعادة بناء البيت والسرد إنما هما إعلان متوازيان . والهدف من كل منهما هو « توصيل طرفي الحياة ببعضهما » . وعندما يقول بتو ذلك ، كاتباً : « سأعيش ماكنتُ عشتُهُ » ، فإنه يكشف هدفه بكل وضوح ؛ وبمعنى نحوي فإنه يحاول بالفعل توصيل الزمنين الماضي والمضارع ببعضهما .

الحدائث والتحرُّر من الأوهام

ويتم شرح الصلة بين البيت والكتاب ، والوظيفة الطقسية لكل منهما ، في (الفصل ٦٤) ، المعنون « فكرة وتردد » . وهنا يغدو عنصر ثالث ، وهو حلم جرى تذكُّره ، بمثابة وسيلة للمقارنة بين الكتابة وبناء نسخة مطابقة للبيت . وفي الفصل السابق يروى بتو أنه ، أثناء وجوده في المعهد الديني ، حلم بلقاء مع كاييتو . والجو في الحلم أشبه ما يكون بجو جلسة تفسير الشعر ؛ كانت كاييتو تنظر إليه بحنان وبدا أنها تعدُّ بقبلة . غير أن بتينيرو استيقظ قبل القبلة وقضى بقية الليلة يحاول استئناف الحلم المقطوع .

والاستيقاظ من حلم إنما هو لحظة تحرُّر من الأوهام - بالمعنى الشائع المتمثل في الإحباط ولكن أيضاً بالمعنى الأدق المتمثل في « فقدان الوهم » . وعندما يستيقظ بتينيرو فجأة وسط حلم لذيذ فإنه يحسّ باليأس حيث يدرك أنه في المعهد الديني وليس في أحضان كاييتو . وهكذا فإن تحرُّره من الوهم هو حقاً « تحرُّر - من الوهم » .

والحلم المقطوع إنما هو نموذج للمقارنة بين فعل كتابة المذكرات وفعل إعادة بناء البيوت القديمة . وفي كلتا الحالتين هناك أيضاً استيقاظ من نوع من الحلم ، أو « تحرُّر - من الوهم » . وينظر الراوى إلى جدران مكتبه ويدرك أنه ليس في البيت الأصلي القديم بل بالأحرى في نسخته المطابقة : « استدرتُ مبتعداً عن المخطوطة ونظرتُ إلى الجدران . أنت تعلم أن هذا البيت في إنجنيو نوفو . . . نسخة طبق الأصل من بيتي القديم في ماتاكافايوس » (الفصل ٦٤) . ورغم أنه قد يكون من الممكن أحياناً أن يخدع نفسه فيعتقد أنه في البيت القديم ، فإن هذا غير ممكن الآن . ويغدو الراوى واعياً بحدّة بحقيقة أن سرده ليس

حياة يعيشها من جديد بل هو كتابة . ونجد هنا صورا عن وسائل التأليف . فالفصول يجرى ذكرها مرات عديدة (ويُذكر أحدها حتى بالرقم) ، والمؤلف يحمل في مخطوطته . وكان سانتياجو قد قال في بداية الكتاب : « وربما استطاع فعل الحكى أن يستدعى وهم العيش في الماضي من جديد . وفي سرد هذا الفصل ، يغدو أكثر من واضح له أن « الوهم » الذى تلهف عليه إنما هو كذلك بالضبط - مجرد « وهم » .

ويتأمل الراوى مرة أخرى حلمه المقطوع ويستنتج :

... كما أخبرتك فى الفصل ٢ ، كان غرضى من إحياء البيت الآخر هو أن أربط طرفى حياتى ببعضهما ، وهذا ، بالمناسبة ، ما لم أحققه إلى الآن . حسنا ، حدث نفس الشيء لذلك الحلم الذى حلمته فى المعهد الدينى ، ولا يهم كم حاولت أن أنام ونمت . ومن هنا أستنتج أن إحدى مهام الإنسان تتمثل فى أن يُغمض عينيه ويحتفظ بهما مغمضتين بإحكام ليرى ما إذا كان الحلم الذى انقطع عندما كان الليل فى أوله سيستمر خلال الساعات الميته (الفصل ٦٤) .

ولهذا فإن كُلا من إعادة بناء البيت والسرد له غرض طقسى : الاستمرار « خلال ساعات الليل الميته بالحلم الذى انقطع عندما كان الليل فى أوله » . غير أنه تماما كما أن حالم المعهد الدينى لم ينجح فى مواصلة الحلم فإن السلوك الطقسى للرجل الناضج لا ينجح تماما فى تجديد الأحاسيس القديمة . إنه دائما تكرر ، نسخة غير مباشرة من جوهر أصلى مباشر .

وفى نفس الفصل يأسى بتو على واقع أن « الأحلام القديمة » لم تعد موجودة . ويبدو أنه الآن يستخدم كلمة « sonho » (حلم) بالمعنى الأكثر تجريدا « للفانتازيا » أو « الرغبة العميقة » . وهو يقول إن الأحلام فى العصور القديمة :

كانت تقيم على الجزيرة التى كان منحها إياها لوسيان ، حيث كان ليل قصره ، ومن حيث كان يُطلقها بوجوها الأ شبه بوجوه الغواصين . . . لكن الزمن غير كل شيء . الأحلام القديمة أُحيلت إلى التقاعد ، أما الجديدة فأقامت فى دماغ كل شخص . وهذه الأخيرة ، مع أنها حاولت محاكاة السابقة ، عجزت عن

|| المحاكاة : فجزيرة الأحلام ، مثل جزيرة الحب ، وكلّ جزر كلّ البحار ، غدت الآن موضوعاً لطموح وتنافس أوروبا والولايات المتحدة (الفصل ٦٤) . ||

ونحن نلقى هنا أسى عقل بدائيّ ، لافكاك له من الحداثة ، وكذلك تلخيصاً جيداً للمشكلة الرئيسية عند بتينيو بقدر ما يتعلق الأمر بالزمن . وفي هذا المقطع نجد ثنائية بين الأحلام أو الرغبات القديمة ، التي كانت جزءاً من أرض أسطورية (قصر جزيرة الأحلام) ، والأحلام الحديثة ، التي صارت أرضها موضوعاً للنزاعات السياسية بين الأمم الحديثة . وهو يعقد هنا مقابلة بين وجود أسطوريّ ، بطوليّ وبدائيّ ، وبين وجود حديث يقوم على الشواغل المادية . وحلم بتينيو هو الهروب من الزمن الحديث في سبيل الوصول إلى الزمن الأسطوري . وفي حالات قليلة جداً ، ينجح ، عبّر الحب ، في إجراء هذا الانتقال . غير أنه يبقى عادة محاصراً في الحاضر ، ضحيةً للأحلام المحالة إلى التقاعد ، محاولاً عبثاً أن يعيد الارتباط بالبدايات .

والكلمات الأخيرة في الكتاب ، « فلنتقل إلى تاريخ الضواحي » (الفصل ١٤٨) ، اعتراف متحرّر من الأوهام من جانب بتتو بأن شخصيته الأسطورية ، الجانب الذي يصارع تنين الزمن ، لا يمكن إلا أن تفشل . ومهما تعددت محاولاته فإن دون كارمورو لا يمكن أن ينتمي إلى جزيرة الأحلام . وعلى العكس من ذلك ، ينبغي أن ينتمي إلى الضواحي - إلى منطقة الدعاوى القضائية لطرف ثالث ، والقطارات من المحطة الرئيسية إلى إنجنير نوفو ، وفترات الإدارة المؤقتة .

الفصل الثالث

الميلاد والموت والميلاد الجديد

بعد أن اعتبرنا الزمن العدو للدود لبتينيو ، « بطلنا » ، ينبغي أن ندرك أن العدو الذى جرى إضفاء طابع المفهوم عليه إلى هذا الحد إنما هو معنى عقلى ، تجريد لا يوجد إلا كنتيجة ثانوية لظواهر أكثر محسوسة وجوهرية (١) . ذلك أن الزمن إنما يجد أساسه فى التجربة الملموسة بإيقاع تغيرها الدائم . والحقيقة أن تلك الأحداث الأكثر أساسية للحياة - الشهيق والزفير ، الاستيقاظ والنوم ، الميلاد والموت - تعطى الزمن واقعه وأهميته . ومادام الزمن يمثل حقا مثل هذا العامل المحورى فى الرواية فلا بد أن نتوقع أن يكون بوسعنا أن نبحت نسقا أكثر واقعية من الصور التى تشكل أساس تجربة الزمن ، وتشمل عمليات دورية عديدة للحياة .

وتحت عنوان ما يسمى « نموذج الميلاد الجديد » أو « النموذج الأصيل للميلاد الجديد » ، سيقوم هذا الفصل بتحليل هذا البعد النوعى فى « دون كارمورو » . وسوف يسمح لنا هذا التناول بأن نفهم كيف تقدم صور وموتيفات عديدة فى الرواية ، وهى تشمل بصفة رئيسية الحالة النفسية والعاطفية لبتينيو ، التفسير الملموس لبعثه المضاد للزمن .

ويمكن أن نعتبر أى موتيف ينطوى على استعادة الحياة تجليا للنموذج الأصيل للميلاد الجديد . ومن البديهي أن « الاستعادة » تدل على الكمال والفقدان السابقين . وعلى هذا ينطوى نموذج الميلاد الجديد على تسلسل ثلاثى : الحيوية vitality ، فقدان الحيوية ، استرداد الحيوية . وتنسجم هذه العملية الدورية مع ثالث هام آخر - الخروج ، والعبور ، والعودة ، فى أسطورة البحث . ويتوافق النموذجان من نواح شتى . فتسلما بواقع أنه فى أسطورة البحث ينطوى الخروج عمليا دائما على ضرورة ما (عجز ، فقدان) ، يمكننا القول إن لنموذج الميلاد الجديد ونموذج البحث كليهما طابع الاستعادة . وكما سبق وذكرنا فى

الفصل الأول ، يعتبر نورثروب فراى أسطورة البحث مماثلة لدورة السنة (وهى تنتمى إلى نموذج الميلاد الجديد) (٢). كذلك فإنهما يتفقان فى أن كلا النموذجين ينتهيان إلى حيث كانت بدايتهما . ويسمح هذا التماثل فى البنية isomorphism بمجموعة متنوعة من البدائل الاستعارية المحورة للبحث كما يسمح لنا بأن نجد آثار البحث فى أحداث ثانوية ، بما فى ذلك العديد منها فى « دون كازمورو » ، يكون فيها العنصر البطولى بعيدا عن أن يكون واضحا .

إيقاع المد والجزر

وصفت مود بودكين Maud Bodkin موتيف الميلاد الجديد بأنه « انحسار المد صوب الموت يعقبه تجدد الحياة ، (الأمر الذى) يزودنا بوسيلة لوعى أوسع بحيواتنا ، ولتعبير أكمل عنها وسيطرة أتمّ عليها ، بامتثالها الخفى والبالغ الأهمية للإيقاعات الكونية » (٣) . والحقيقة أن المقارنة التى توحى بها مود بودكين بين المد والجزر ، بإيقاعهما البطيء ، والثابت ، وغير المتغير ، ونموذج الموت - الميلاد ، ملائمة بصفة خاصة لمناقشة رواية ماشادو بسبب أهمية استعارة المد والجزر التى تتضمن كلمة « ressaca » = هياج البحر - المترجم .

وأحد معانى تلك الكلمة المبهمة والثرية هو « fluxo e refluxo » المد والجزر ، وفقا للقاموس البرازيلى الصغير للغة البرتغالية Pequeno dicionário brasileiro da lingua portuguesa . كما تدل هذه الكلمة على معنى الكلمة الإنجليزية « undertow » (التيار التحتى المضاد لاتجاه التيار السطحي فى البحر ؛ مد البحر) . وتماثلا كما أن « عيني » كاييتو اللتين « مثل مد البحر » « ressaca » تملكان القدرة على أن تجرفا بتينيوي ، وتماثلا كما أن « مد البحر » « ressaca » فى فلانمنجو يغلب إسكوبار ويغرقه تحت أمواجه ، تبدو استعارة « مد البحر » « ressaca » قادرة على أن تجرف العمل بأكمله ، ذلك أن الرواية تصوير موضوعا لإيقاع مثل مد البحر من صعود وهبوط العاطفة ، وهذا نوع من « الامتثال الخفى والبالغ الأهمية للإيقاعات الكونية » للزمن والحياة .

أبعاد مجازية

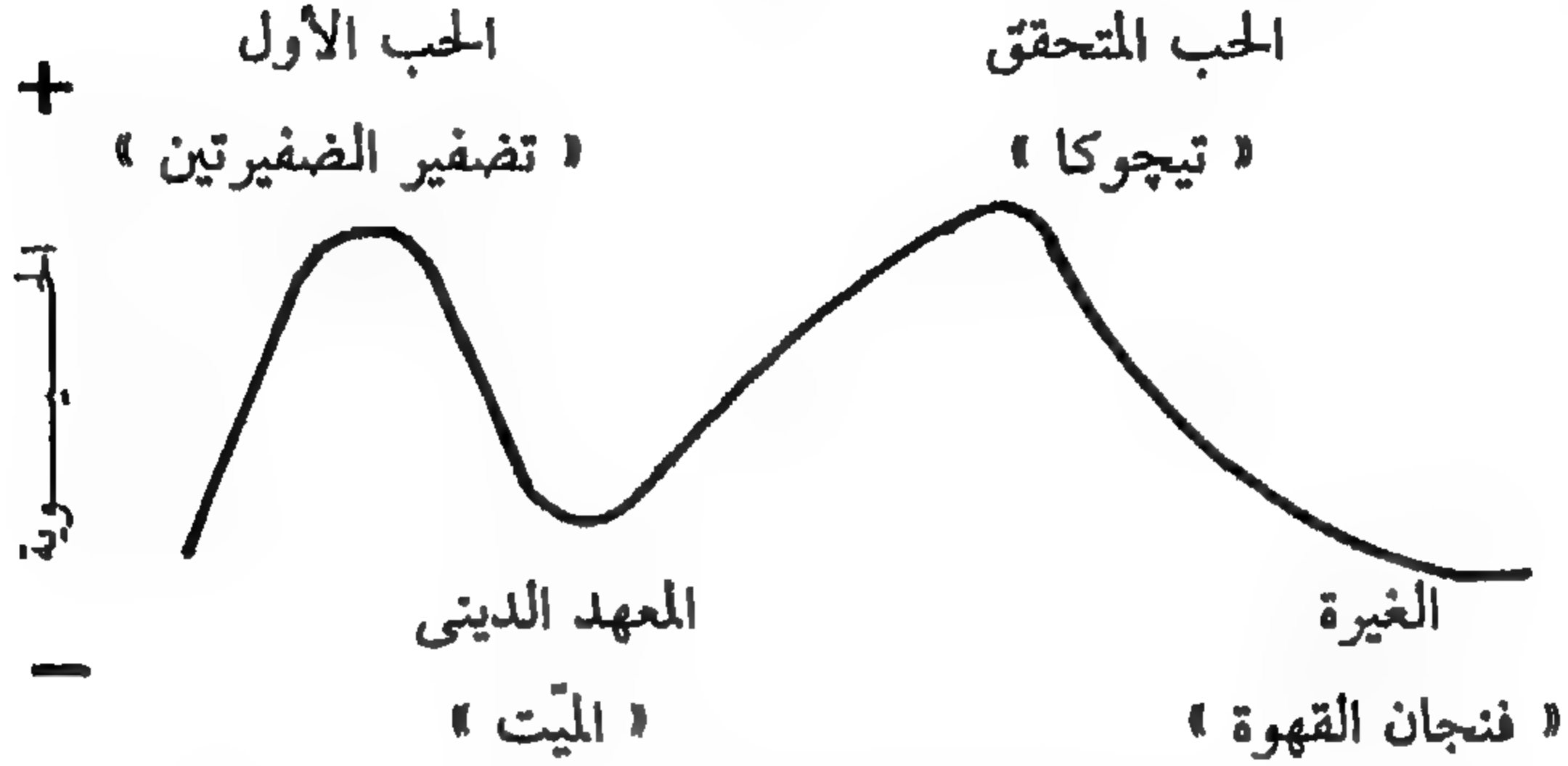
يمكن لنموذج الميلاد الجديد أن يتجلى بطرق عديدة داخل إطار مجالات شتى للمجاز . وتتصف بعض الأنماط الشائعة لهذه النماذج بأنها (١) عاطفية : إحباط يعقبه عزم ، (٢) دينامية : توقُّف واستعادة تدفق النشاط ، (٣) صريحة : تكتُّم يعقبه طلاقة ، (٤) مضيئة : ظلام يعقبه ضوء ، (٥) مكانية : رحيل من بيئات ضيقة ، (٦) مائية : انبثاق من ندوة ، (٧) تمثيلية : ترويح عبر السرد ، أو الطقس ، أو الدراما (٤) .

وفى كافة هذه المجالات ، يكون التغير من الجمود إلى الحيوية فى العادة خارج قدرة أولئك المعنيين ، مما يوحى بالطابع العفوى لبداية الميلاد . وعلى سبيل المثال ، هناك تراث طويل من الرواة مثل الملاح القديم ، واليهودى التائه ، والهولندى الطائر ، الذين يطوفون وهم يحكون قصصهم بالإكراه لكل من يصغى إليهم . والواقع أن هؤلاء الرواة مفعمون بحكاياتهم وليست لهم سيطرة كاملة على زمن الأحداث التى « تولد » فيها القصص . وإذا كانت للراوى قدرة قوية على الحكم على حكايته فإنه لا يشترك فى هذا المظهر لنموذج الميلاد الجديد . ويحاول راوى « دون كارمورو » أن يشترك فى هذا النوع من الميلاد الجديد عن طريق رواية قصته . غير أن تلك الحياة السردية من جديد هامشية بالنسبة للحبكة الفعلية للرواية . وبالإضافة إلى ذلك فإن هذه الحياة من جديد إنما هى تهكمية فى أفضل الأحوال ، كما يتضح من الفصل الثانى .

الميلاد الجديد وبناء حبكة الرواية

لكى نرى الشكل الكلى للنموذج الاصلى للميلاد الجديد كما يظهر فى « دون كارمورو » ، سيكون من المفيد أن « نبتعد قليلا » عن السرد ، وأن ننسى التفاصيل ، وأن نوجز أشد الإيجاز وكأننا نقدم ملخصا لحبكة فى نصف دقيقة . وكما سوف أبين فيما بعد بالتفصيل ، يتوافق إيقاع الميلاد - الموت فى حياة بنتينيو مع الحدث الصاعد والهابط التالى

للحبكة : الميلاد - بتينييو يقع فى الحب ؛ الموت - بتينييو يدخل المعهد الدينى ؛ الميلاد - بتينييو يترك المعهد الدينى ويتزوج ؛ الموت - بتينييو مقتنع بأن زوجته كانت تخونه . ويقدم الشكل ١-٣ رسماً بيانياً لتوضيح هذا النموذج (٥) * .



الشكل ١-٣ : النموذج الكلى للميلاد الجديد لدون كارمورو

ويتتبع الخط مسار « ميلاد » و « موت » بتينييو عبر الزمن . وتشير الكلمات المطبوعة بالأسود إلى العلامات الخارجية لكل طور. أما تلك الموضوعية داخل علامات تنصيص فإنها تشير إلى الصور الرئيسية التى تخطر بالبال عندما يبدو أن مسارات الميلاد والموت تصل إلى الذروة . وتبدأ قصة بتينييو فى الفصل المعنون « الوشاية » . ومن الشيق أن نلاحظ الإطار المادى المقدم فى ذلك الفصل . يقول الراوى : « كنتُ على وشك الدخول فى حجرة الجلوس عندما سمعتهم يذكرون اسمى واختبأت وراء الباب » (الفصل ٣) . وهناك أربعة أشخاص حاضرون فى « حجرة الجلوس » . على أن الشخصية المسيطرة فى الحجرة هى شخصية دونا جلوريا ، ذلك أن كافة ملاحظات جوزيه دياس ، وابنة العم چوستينا ، والخال كورمه ، تتركز حول مشروعها بخصوص « إدخال عزيزنا بتينييو فى المعهد الدينى » (الفصل ٣) . ومن المفترض أن بتينييو كان سيدخل الحجرة دون إمعان تفكير فى ظروف أخرى ، ولكنه عندما يسمع اسمه يحس بأن مناقشة هامة تجرى بشأنه ، ويجرى « طرده » إن جاز القول من الحجرة . ويظل يصغى فى المدخل ، وراء باب .

* يناقش دونالدو شولر أيضاً بناء الرواية كدورة حياة / موت (انظر الإشارة رقم ٥ من إشارات الفصل الثالث) .

ويتمثل الموقف المكاني هنا في استعارة ميلاد . فنحن نرى بتينييو وهو يجرى دفعه إلى خارج حجرة الأم . أما وضع الأم بداخل هذا الحيز الشبيه بالرحم ، بدلا من العكس ، فهو تحويل عبّر التضمين للظاهرة المألوفة . غير أنه يظل من الملائم أن نعتبر « حجرة الجلوس » حيزاً أموميا . وخارج هذه الحجرة نلقى بتينييو « واقعا في الشرك » في المدخل - ممر ضيق ، يوحى توسعا بقناة الولادة . أما واقع أنه وراء الباب فإنه يزيد الانطباع بأنه مغلق عليه ولكنه على وشك أن يتم تحريره .

وبعد فصول استطرادية إيضاحية عديدة ، يغادر بتينييو الممر بالفعل : « بمجرد أن رأيتُ تابعا يختفى في الصالة ، تركتُ مكان اختبائي وجريتُ إلى الفراندة في المؤخرة » (الفصل ١١) . والحقيقة أن عبوره من الحجرة إلى مكان الاختباء عند المدخل إلى الفراندة في الهواء الطلق يستمر بعملية الولادة التي يجرى الإيحاء بها . ومستعيدا تطور الأحداث يؤكد الراوى أن تلك اللحظات الحاسمة كانت أشبه ما تكون بأن يولد المرء : « كان (ذلك الأصيل - المترجم) في واقع الأمر بداية حياتي ؛ كل ما مضى قبل ذلك كان أشبه بوضع المكياج وارتداء الأرياء لأولئك الذين يوشكون على الظهور على خشبة المسرح ، أشبه بإضاءة الأنوار وضبط أوتار آلات الكمان ، أشبه بالافتتاحية . . . والآن كان على أن أبدأ أوبرا حياتي » (الفصل ٨) .

وبمجرد أن يجرى بتينييو نحو الفراندة يبدو أنه يغلب عليه « إحساس جديد » ، وكأنه يحس بأول أنفاس الحياة : « هذا الاختلاج الأول للسائل ، هذا الاكتشاف الأول من جانب الوعي لنفسه - لم أنس ذلك أبدا . لم أعرف أبدا أي إحساس مشابه لأقارنه به . ربما لأنه كان يخصني ؛ لأنه كان الأول » (الفصل ١٢) .

وعندما يصف رجله في هذه اللحظة ، يعطى بتو الانطباع الخاص بطفل يتعلم المشي . إنهما في البداية « رجلان ترتجفان » (الفصل ١٢) ، تبدوان قادرتين بالكاد على تحمل وزنه . وفيما بعد تغدوان أكثر ثقة بنفسهما : « وأخذتُ رجلايَ تَجِيثَان وتروحان ، وقفنا ، ترتجفان ، متلهفتين على أن تنفرجا لتمتطيا العالم » (الفصل ١٢) . ثم في وقت لاحق تغدوان حتى أكثر صلابة ، وهو يعتبرهما « نشيπτين » (الفصل ١٣) .

وبطبيعة الحال فإن ما يؤدي إلى هذا الميلاد الجديد هو اكتشاف بنتينيو أنه واقع في حب كاييتو . ذلك أن إحياء چوريزه دياس لدونا جلوريا بالميلول الرومانسية بين بنتينيو وكاييتو يؤدي إلى إدراك بالمصادفة لتلك الحقيقة بداخل الصبي .

وكما يبين الشكل (الإياني) السابق فإن « الميلاد » المجازي ليس حدثا منعزلا بل هو بالأحرى بداية عملية تمتد عبر فترة طويلة من الزمن . وتصل هذه العملية إلى ذروتها في واقعة التصفير ، التي يتبادل فيها بنتينيو وكاييتو التعبير عن حبهما .

وفي الفصل السابق قمتُ بمناقشة هذه الواقعة بشيء من الإسهاب كمثال على لحظة ينجح فيها بنتينيو في إلغاء إدراكه للزمن الكرونولوجي . ويبدو الارتباط بين هزيمة الزمن وذروة نوع من الميلاد ملائما بوجه خاص إذا تذكرنا أن الزمن والفناء يرتبطان ارتباطا وثيقا . ويبدو من المنطقي أن النموذج الأصلي للميلاد الجديد ، أن الرمز الكوني للخلود ، يقتضى في كثير من الأحيان محو الزمن . وسنرى أن هذا التعالي الزماني نفسه يظهر كذلك في ذروة الطور الثاني للميلاد الجديد .

وبعد جلسة التجميل (التصفير) بوقت قصير ، يعلن بنتينيو : « أنا رجل ! » (الفصل ٣٤) ، ربما معترفا في اللاوعي بأن المرحلة الأساسية الأولى من حياته قد وصلت إلى تحققها . لقد كان مولودا في الحب ، وكان طفلا يحبو ، طفلا غير واثق ، أما الآن فقد نضج .

وبعد القبلية الخطيرة ، تفكّ كاييتو تسريحة بنتينيو . كذلك فمئذ تلك اللحظة فصاعدا طوال فصول عديدة نلقى آمال بنتينيو في التحقق تتحطم بالتدرج . وشيئا فشيئا تؤدي الأفعال المتحدية المبهمة من جانب كاييتو ، وعجز بنتينيو عن الاصطدام برغبات أمه ، والعلامات الأولى على غيرته ، إلى تكوين سحابة قائمة ، تخنق كل بصيص أمل .

ومن الملائم أن هذا الإحباط أو الحدث الهابط في الحبكة يتزامن مع دخول بنتينيو في المعهد الديني ، ذلك أن المعهد الديني ، بطابعه المتوحد المنعزل ، يوحى من الناحية المكانية بالقبر أو برحم الأم . وتماثلا كما يدخل يونس في بطن الحوت ، ويبقى هناك في حالة احتضار لفترة قصيرة ، ثم يتم تقيؤه ، محبوا بقوة متجددة ، كذلك فإن بطل رواية

ماشادو يدخل المعهد الدينى المحاط بالأسوار ويعانى من فقدان قوة تأكيد الذات قبل أن يجرى إنقاذه فجأة بإحساس جديد بالأمل والدينامية .

ومن المفيد أن نتذكر أن المعهد الدينى ، مثل حجرة الجلوس ، إنما هو بطريقة ما منطقة خاصة بأم بنتينيو . ذلك أن وجود بنتينيو فى المعهد الدينى ليس سوى امتثال لإرادة دونا جلوريا وليس نتيجة أى شعور بالنداء . ويعزز هذا الواقع علاوة على ذلك تلك الصلة الرمزية للمعهد الدينى بالرحم عن طريق نوع من كناية التأثير .

وتقوم عوامل عديدة بإبراز دلالات المعهد الدينى كمكان مقفر . ولا يبدو أن الينايع الفنية تتدفق داخل أجواء المعهد الدينى . وعلى سبيل المثال ، يحاول بنتينيو تأليف سونيّة ، لكنه لا ينجح إلا فى تقديم البيتين الأول والأخير : « يا زهرة السماء ! يا زهرة زاهية ونقية ! الحياة فُقدت ، المعركة مع ذلك كُسبت » (الفصل ٥٥) . ونلاحظ أن البيت الأول يحتوى على صور الحياة ، ناهيك بما لا يقل عن أربع علامات تعجب ، بينما يحتوى البيت الأخير على صور الموت . ولهذا فإنه ينسجم مع الدافع الفنى لبنتينيو . إن ما يبدأ بالحياة ينتهى بالإحباط . ومن الجلى أن بنتينيو يسترد قدرته على الكتابة فى حياته المتأخرة غير أنه يبدو أن المعهد الدينى وامتداده ، منصب القسيس ، قد قتل القدرة الفنية لزميل سابق كان قد اعتاد كتابة أشعار عندما كان بالمعهد الدينى ، واستمر ليصبح قسيسا ، وكفّ عن كتابة الشعر (الفصل ٥٤) .

وإنما فى المعهد الدينى يشك بنتينيو بصورة جدية لأول مرة حول ما إذا كانت كاييتو ستفى بقسمها على الزواج منه . ويوقظ جوزيه دياس هذه الشكوك عندما يعلّق مداعبا خلال زيارة حول إمكان أن يطلب الزواج منها « شاب ما متأنق من الحى » (الفصل ٦٢) .

وبينما كان بنتينيو فى المعهد الدينى ، تمرض دونا جلوريا مرضا شديدا . وفيما كان بنتينيو يسير عائدا إلى البيت مع جوزيه دياس ليرى أمه ، تصيبه مرة أخرى حالة « رجُلين ترتجفان » . وربما كان هذا يعنى عودة مجازية لضعف الطفولة . وهو يقول فى هذه المرة : « كانت تلك هى المرة الأولى التى اقترب فيها الموت منى ، فحاصرني ، وحملق فى وجهي بعينيه الغائرتين المعتمتين » (الفصل ٦٧) . وفى الطريق ، تخطر بباله تلك « الفكرة

الشريرة » : « إذا ماتت أمي ، سيكون ذلك نهاية المعهد الديني » (الفصل ٦٧) ، التي يعلق عليها الراوى بقوله : « أيها القارىء ، كان ذلك وميضاً مفاجئاً كالبرق ؛ ما كاد ينير الليل حتى تلاشى ، تاركا الظلام أشد كثافة » (الفصل ٦٧) . ومن خلال رغبته اللحظية فى الموت ، يغدو بنتينيو حبيساً لبعض الوقت داخل « ليل كثيف » من مشاعر الذنب .

كذلك خلال فترة دراسته بالمعهد الديني ، يلتقى بنتينيو بالوجه المرعب لأحد معارفه ، ماندوكا ، الذى مات من الجذام منذ قليل . فبينما كان بنتينيو يسير فى الشارع نادى عليه والد ماندوكا طالبا منه الدخول لإلقاء نظرة على الصبى . ويدخل بنتينيو مسكن الأسرة ، وكان دكانا صغيرا : « كان الدكان معتما وكان الجزء الداخلى من البيت أقل ضوءاً حينئذ إلى حدّ أن النوافذ المطلّة على الزقاق كانت مظلمة . رأيتُ الأم تبكى فى زاوية فى حجرة الطعام . على باب حجرة النوم ، كان هناك طفلان يحملقان إلى الداخل بدهشة مرتعبة ، بالإصبع على الفم . وكانت الجثة ترقد على الفراش » (الفصل ٨٥) .

ويخطو بنتينيو إلى داخل حجرة النوم وينظر إلى وجه ماندوكا المشوّه : « فى الحياة كان قبيحا ، فى الموت بدا رهيبا . عندما رأيتهُ ممدّداً على الفراش ، جسمه الذى يدعو إلى الرثاء والذى كان من قبل جارى ، ارتعبت ، وأدّرتُ عينيّ بعيدا . لا أدري أى يد خفية دفعتنى دفعا إلى النظر مرة أخرى ، حتى بصورة عابرة ، استسلمتُ ، نظرتُ ، ظللتُ أنظر ، إلى أن تقهقرتُ تماما وغادرتُ الحجرة » (الفصل ٨٥) .

ويمثل دخول بنتينيو فى الجو المكتوم المظلم للدكان ، ثم دخوله اللاحق فى حجرة نوم ماندوكا ليجد نفسه أمام الجثة الشائثة ، إيجاراً استعاريا لصراع البطل من النموذج الأصلى مع الموت - وهذه تنويعة للدخول فى كهف تنين أو فى بطن حوت . ويبدو أن هذه الواقعة تسجل النقطة الدنيا فى التذبذب السردى بين الحياة والموت . والحقيقة أن بقاء بنتينيو داخل جدران المعهد الدينى يُعدّ إلى حد ما أكثر انتشارا من أن يمثل طور الموت فى نموذج الميلاد الجديد . ورغم أنه يمكن ربط المعهد الدينى على المستوى الرمزي بالقبر أو برحم الأم فإن معالجته داخل الرواية تغطى زمنا أطول أمدا وتحتوى على استطرادات أكثر عددا من أن تسمح للرواية بتوفير تأثير مركّز . وعلى كل حال فإن تجربة بنتينيو فى المعهد

الدينى تغطى أربعة وأربعين فصلا أى ثلث طول الرواية تقريبا . وإلى جانب ذلك فإن ماشادو يمنح لزيارات بنتينيو للبيت فى عطلة نهاية الأسبوع خلال هذه الفترة اهتماماً أكثر كثيرا من تجربته فى المعهد الدينى . ولعل واقعة ماندوكا هى ما يمكن أن نسميه « موتيفا حرا » ، أى موتيفا يمكن حذفه بكامله من الرواية دون تحطيم العلاقات السببية للحبكة (٦) . غير أن لهذه الواقعة دورا هاما تلعبه ككناية مكثفة فى دورة الرواية ، تصحب مدّ وجزر إيقاع الميلاد الجديد . والواقع أن قوة إحياء دخول المعهد الدينى والخروج منه كصراع مع الموت مخففة فى السرد بسبب الحاجة إلى الاشتغال على عناصر أخرى فى الحبكة . فهناك حاجة إلى تقويته بطريقة ما . ويبدو أن ما أشبع تلك الحاجة العاطفية المفترضة إنما يتمثل فى واقعة ماندوكا بلمحته المرعبة إلى الموت . وحالما يستعاد التكثيف العاطفى للجزر نحو الموت ، يكون السرد جاهزا لبدء المدّ نحو الحياة من جديد . ولا يستغرق الأمر سوى فصول أخرى قليلة حتى يترك بنتينيو المعهد الدينى مرة وإلى الأبد .

وعن طريق خطة إسكوبار الخاصة ببديل يتيم (ولعل هذا يذكر بموتيف كبش الفداء البالغ الشيوخ فى الأسطورة) ، يسير بنتينيو عبر بوابات المعهد الدينى التى بدت له وكأنها بوابات سجن ذات مرة إلى العالم الخارجى للحرية والحب . وعلى وجه الدقة فإنه « يولد » خارجا إلى العالم الخارجى بدون أى جهد من جانبه . وقبل أن لحد وقتنا لنعرف ، يتم بنتينيو تعليمه فى مدرسة القانون ويصبح مستعدا للزواج من كاييتو . وفيما كان يقوم بالإعداد للاحتفال ، يؤكد له صوت جنية متخيلة : « ستكون سعيدا » (الفصل ١٠٠) .

ويكمل رواج بنتينيو ميلاده الجديد . ويذكر أن السماء أمطرت يوم رفافه (الفصل ١٠١) . ويعزز المطر ، هذا الرمز الذى يوحى بتحرر الطاقة ، مفهوم الميلاد الجديد (٧) .

ويبدو أن قمة العملية تتمثل فى شهر العسل الذى استغرق أسبوعا على « قمة تيجوكا » . وللارتفاع الذى يوحى به الاسم مغزاه ، ذلك أنه يتسق مع مجموعة تقليدية من صور « موقع عيد الغطاس » ، المكان الذى يلتقى فيه السماء والأرض (٨) . كما أن الفصل الذى يصف الزواج يدل على عيد الغطاس بعنوانه - « فى السماء » (الفصل ١٠١) . وتبقى صورة أخرى توحى بذروة الميلاد الجديد ، أو عيد الغطاس ، وهى السماء اللامعة

المرصعة بالنجوم التى تنجلي بعد المطر : « منعت السماء المطر وأشعلت النجوم ، ليس فقط تلك التى نعرفها من قبل بل أيضا نجوما لن يتم اكتشافها قبل عدة قرون من الآن » (الفصل ١٠١) . وكما كان الحال فى حادثة الذروة الأخرى (التصفير) ، يصف الراوى انتقال عنصر الزمن من العالم الأرضى إلى عالم أبدى . ومن قبل ، أوحى خُصل الشعر التى لا نهاية لها بالأبدية ، أما الآن فإن الاستعارة المستخدمة هى ساعة بلا بندول (انظر الفصل ١٠٢) * .

وكان لابد لشهر عسل قمة تيجوكا ، ككل شهر عسل آخر ، أن ينتهى بصورة لا يمكن تفاديها . وهو ينتهى فى الرواية بهبوط من الجبل إلى المدينة . ويتوافق الانتقال الجسدى من القمة إلى السفح مع هبوط عاطفى تدريجى إلى أعماق الإحباط واليأس .

ويناقش نورثروب فراى أنواع المجاز المرتبطة بصفة متكررة بالطور المأساوى لأسطورة البحث أو الموت الرمزي للبطل . وهو يذكر استعارات المحيط ، والفيضانات ، ووحوش الماء باعتبارها نموذجية « للعالم العديم الشكل » لهذا الطور : « الماء . . . ينتمى تقليديا إلى عالم الوجود تحت حياة البشر ، أو حالة الفوضى أو التحلل الذى يعقب الموت العادى ، أو الانحدار إلى الجهل » (٩) .

وفى الطور الأخير من قصة كاييتو وبتينيو ، يكتسب المجاز المائى أهمية متزايدة . وفى حالة « دون كارمورو » ، يوحى هذا المجاز المائى فى الحقيقة « بالفوضى » و « التحلل » اللذين يشير إليهما فراى . ويقع المثال الأول للمجاز المائى القوى لهذا الطور ذات ليلة عندما يحاول بتينيو أن يعطى لكاييتو درسا فى علم الفلك . ويصاب بتينيو بالاضطراب عندما يكتشف أنها لم تكن تصاحبه فى تحديقه السماوى : « . . . كانت مستغرقة تماما فى التأمل فى البحر ، مما جعلنى أغار » ، (الفصل ١٠٦) . وعينا كاييتو التائهتان - المفعمتان فى حد ذاتهما بالإيحاء المائى الجبار لمد البحر - كانتا قد ضلّتا الطريق من قبل إلى شاب يعبر على ظهر حصان ؛ وأحس بتينيو بالغيرة من « المتأنق » العابر . أما الآن فقد تاهتا صوب البحر وإذ يدرك بتينيو أنه لا يمتلك زوجته امتلاكاً كاملاً فإنه يحس بالغيرة من جديد .

* فى الأصل « الفصل ٢ » والصحيح هو.الوارد أعلاه - المترجم .

وعندما ينمو شك بتينيو ويستحوذ عليه فإن مجاز البحر فى الرواية ينمو أيضا وبمعنى ما يستحوذ على الطابع العاطفى . ويجدر بالذكر بصفة خاصة ذلك الفصل المضطرب « يد سانشا » ، الذى يلاحظ فيه بتينيو أن زوجة إسكوبار تغارله . ويصاحب مجاز الطبيعة بالخارج تقلب العلاقات التى يجرى تصويرها بالداخل :

« كانت الأمواج تتكسّر بعنف على طول الساحل ؛ ثم تنحسر بفعل التيار تحت سطح البحر » .

* * *

« - غدا سيكون البحر تحديا ، كان ذلك صوت إسكوبار ، الذى كان يقف إلى جانبى .

- تنوى أن تسبح فى ذلك البحر غدا ؟

- نزلتُ البحر فيما هو أسوأ ، أسوأ كثيرا . لا يمكنك أن تتصور كيف يكون بحر متوحش للغاية » .

* * *

« سمعنا هدير البحر - كما سمعناه من البيت - وكان انحسار التيار السفلى قويا ، وعلى مبعده كان بوسعنا أن نرى الأمواج تثور فى ارتفاعات ضخمة » (الفصل ١١٨) .

وكما يوضح الراوى فى الفصل ١١٩ ، تصل القصة إلى حافة الهوة . ويحدث الغوص فى الهوة العاطفية عندما يطالب « مدّ البحر » بحياة إسكوبار . وتدخّل الاستعارة الهامة عن « عيني » كاييتو اللتين « مثل مدّ البحر » فى السرد بقوة جبارة فيما كانت كاييتو تمحلق فى جثمان إسكوبار قبل دفنه :

عمّ الذهول . ووسط كل هذا ، حملقت كاييتو لثوانٍ قليلة فى الجثة ، حملقت بتركيز شديد ، بتركيز مشبوب العاطفة ، فلا عجب أن طفرت دموع من عينيها ، دموع قليلة هادئة . .

انقطعت دموعى أنا فى الحال . وقفتُ أنظر إلى دموعها ؛ مسحتها على عجل ،
وهى تُلقي نظرة مختلصة على الناس فى الحجرة . ضاعفتُ عناقها لصديقتها ،
وحاولتُ أن تأخذها بعيدا ، لكن بدا أن الجثة قيّدتها هى أيضا . كانت هناك
لحظة تفرّستُ فيها عينا كاييتو فى الميت تماما كما فعلتُ عينا الأرملة ، وإن
بدون بكائها أو أى كلمات مصاحبة ، لكنهما كانتا كبيرتين وواسعتين مثل
موجة تعلو وتهبط فى البحر من ورائها ، وكأنها هى أيضا أرادت أن تبتلع
السابح ذلك الصباح (الفصل ١٢٣) .

وهكذا تصبح استعارة « مد البحر » ، بإيحائها بالهياج العنيف للبحر ، الاستعارة
الموحّدة لكافة القوى التى تؤدى إلى هبوط بنتينيو من الحيوية إلى أعماق « الكورموروية » .
ويجرف « مد البحر » بعيدا الصديق الحميم لبنتينيو . كما أن تفحص بنتينيو لعيني زوجته
وهما تنظران إلى جثة إسكوبار يؤدى به إلى الشك فى أن « عينيها اللتين مثل مد البحر »
قد اكتسحتا إسكوبار أيضا .

وقبل أن يسرد صدامه النهائى مع كاييتو نتيحة الغيرة ، يقدم الراوى من جديد مجاز
البحر العاصف ، وكأنما ليوجز علاقته المجازية بحالته العاطفية :

... أن عواصفنا كانت أصبحتُ حيثُذ مستمرة ومفزعة . قبل اكتشاف تلك
الدنيا الشريرة للحقيقة ، كانت تهبّ علينا عواصف أخرى ، لكن قصيرة الأمد -
قبل أن يمر وقت طويل ، كانت السماء تصفو ، والشمس تشرق ، والبحر يهدأ ،
وكنا نبسط أشرعتنا من جديد ، وكانت تحملنا إلى أجمل جزر وسواحل الكون
قبل أن تعصف ريح أخرى عاتية بكل شيء ، فكنا نوقف مراكبنا ، منتظرين
سكون الرياح والأمواج من جديد ؛ ولم يكن يتوانى فى المجيء ، ولا كان يغدو
مشكوكا فيه ، بل بالأحرى كاملا ، قريبا وشيكًا ، وأكيدا .

اغفر لى هذه التعبيرات المجازية ؛ إنها تشي بنكهة البحر ومد البحر اللذين جلبا
الموت لصديقى ، عشيق زوجتى ، إسكوبار ، وهى تشي أيضا بعيني كاييتو ،

عينان مثل مد البحر عندما يكون انحسار الموج قويا . وهكذا ، رغم أنى كنت دائما من سكان البر ، أرى هذا الجانب من حياتى كما يتذكر بحار عجوز غرق سفينته (الفصل ١٣٢) .

واقترع سانتياجو بأن حبه العظيم وصديقه الأعظم تحالفا ليخوناه وبأنهما كان مقدرا عليهما أن يفعلا ذلك (الفصل ١٤٨) يؤدى ببطل الرواية إلى الغوص فى فقدان الحياة . ورغم أنه لا يموت بالمعنى الحرفى للكلمة فإن تحوله إلى « شخص متجهّم صموت منسحب إلى داخل نفسه » مع « طبع صموت وشبيه بطبع ناسك » (الفصل ١) إنما هو موت مجازى ويشير إلى اضمحلال الحيوية العاطفية والروحية .

ومحاولات بنتينو لاستخدام السم ومواجهته مع كاييتو من اللحظات الأكثر ظلمة فى الاتجاه نحو الموت لدى هذا النموذج . وهناك عدد من مجازات الظلام التى تكشف شعريا مزاج الموت : فكرة ثابتة ، « تتخذ هيئة سوداء » فى رأس بنتينو ، وهذا تلميح إلى البطل الأسود عطيل عند شكسبير ، والأكثر أهمية فنجان القهوة المسموم .

وكأنما لتعزيز التأثير العاطفى لسقوط بنتو ، تسرد الرواية ميتات شخصيات عديدة أخرى فى تتابع سريع . ففى حيز لا يتجاوز خمسة فصول يموت كل هؤلاء : دونا جلوريا ، جوزيه دياس ، كاييتو ، حزقيال . وضمن هذا الحيز ذاته ، يقرر بنتو أيضا تدمير البيت الذى تربى فيه . والحقيقة أن الجو الذى يسود هنا إنما هو جو التحلل والفوضى (١٠) .

وكما كان الحال مع واقعة « ماندوكا » فى الطور السابق الأشبه بالموت من السرد ، يبدو أن هناك واقعة مقحمة فى هذا الجزء - « موتيف حر » آخر - وليس لها سوى صلة هامشية للغاية بأى شىء فى القصة . ويبدو أن الغرض من هذا الموتيف يتمثل فى تكثيف الاستجابة العاطفية للقارئ وهو يصاحب بنتينو فى سقوطه . إننى أشير إلى الحادثة الغريبة التى يتوقف فيها بنتينو ، وإسكوبار ، وأسرتاهما ، للحظة عن أنشطتهم ليراقبوا قطرة تقتل فأرا :

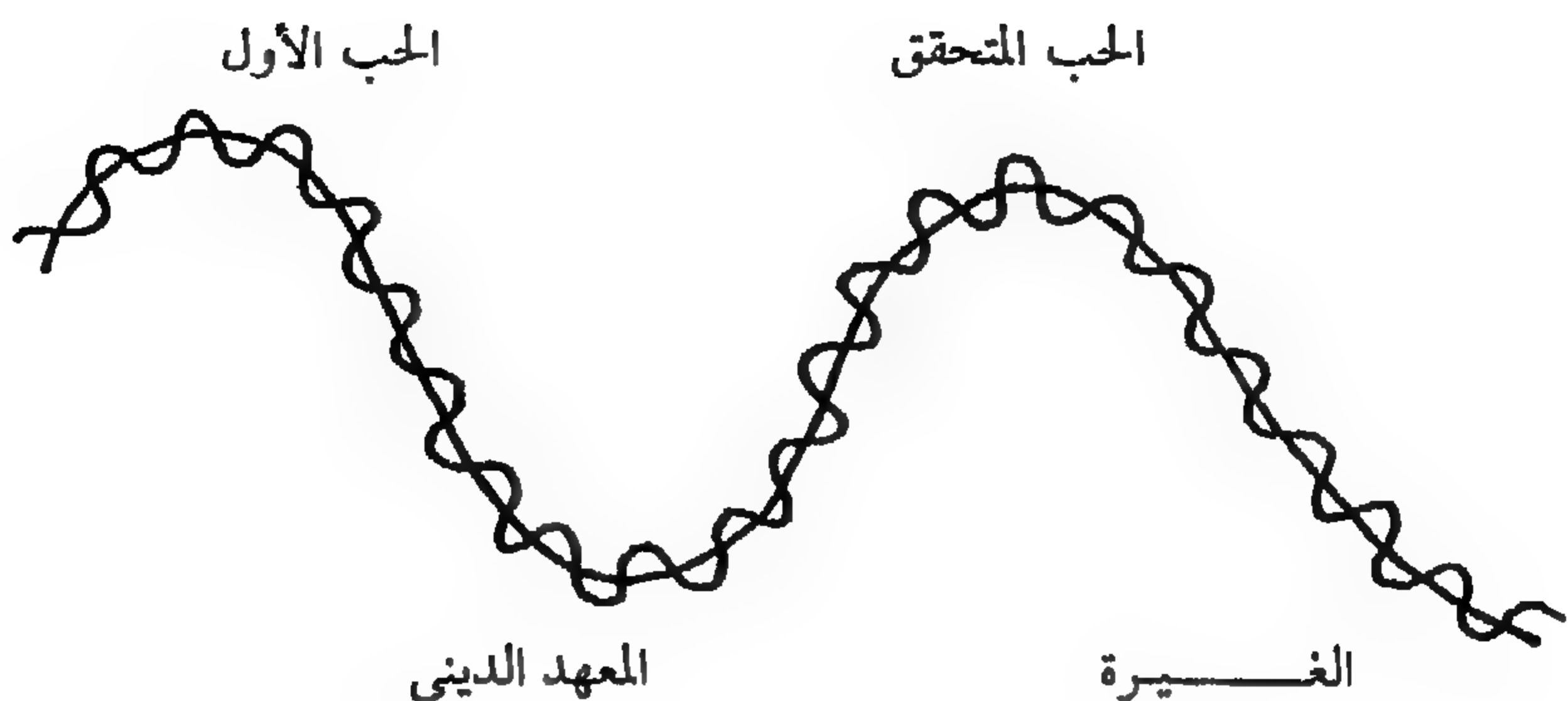
ذات يوم ، فى منزل إسكوبار ، فوجيء (حزقيال) بقط بين أسنانه فأر . لم يُحرّر القط فريسته لكنه لم يعرف أيضا إلى أين يجرى . لم يُصدر حزقيال صوتا . عندما رأيناه هكذا ، كله انتباه وتركيز ، نادينا عليه وسألناه عما هناك . أشار إلينا إشارة لنلزم الهدوء . خمن إسكوبار : « أراهن أنه القط وقد اصطاد فأرا . لا أستطيع أن أتخلص من الفئران فى هذا المكان ؛ إنها الشيطان ذاته . سأرى » .

أرادت كاييتو أيضا أن ترى ماذا كان الطفل يفعل . ذهبتُ معهما . فى الواقع ، كانت حادثة قط وفأر مألوفة ، بلا أهمية أو سحر . كان الطرف الغريب الوحيد أن الفأر كان حيا ، يقاوم ، وابنى الصغير مسلوب العقل . لكن اللحظة كانت قصيرة . بمجرد أن رأى القط أشخاصا أكثر ، تهيأ للجرى . الطفل ، وعيناه مثبتتان عليه ، أوما إلينا مرة أخرى طالبا الصمت ، ولم يكن للصمت أن يكون أشد . كنتُ أوشك أن أقول إنه كان دينيا ؛ شطبتُ الكلمة ، لكننى أكتبها هنا مرة أخرى ، ليس فقط لأعبر عن شمول الصمت بل أيضا لأنه كان هناك فى سلوك القط والفأر شيء قريب إلى الطقس (الفصل ١١٠) .

وفى وقت لاحق ، يعترف الراوى بأنه يحس « بتعاطف نحو الفأر » (الفصل ١١١) . ورغم أن بطل الرواية لا يعانى جسمانيا أبدا فإنه يرتبط مجازيا بالفأر المحتضر . وتزيد هذه الوسيلة من الوزن العاطفى « لموته » المجازى .

دورة التقدم - التراجع

مثلما تشتمل حركة المدّ البطيئة إلى الداخل وإلى الخارج على الحركة المتقلبة لأمواج عديدة أصغر ، كذلك فإن موجة الميلاد - الموت التى تم إبداعها فى دون كارمورو تصاحبها حركة عاطفية صاعدة وهابطة ذات تواتر أكبر ومدى أضيق . ويصور الشكل ٢-٣ يانبا هذه الانحسارات والارتفاعات الأصغر :



الشكل ٢-٣ : التقدم والتراجع

ويتوافق هذا النموذج الموجى المدقق ، والذي يتبع التدفق اليومى لروح بنتينيو ، مع ما سماه ك . ج . يونج C. G. Jung بدورة التقدم والتراجع - تأرجح بين الانبساط extroversion والانطواء introversion ، بين الأمل العريض والإحباط ، بين الحدث والسكون (١١) .

ونلاحظ مثالا جيدا على هذه العملية فى أعقاب وشاية چوريزه دياس مباشرة ، عندما يتلاقى بنتينيو وكايتو عند جدار الفناء الخلفى . ويوشك بنتينيو على دخول فناء كايتو : « أردتُ أن أدخل الفناء ، لكن رجلى » ، اللتين كانتا نشيطتين جدا منذ قليل ، تسمرتا فى الأرض . بذلتُ جهدا ، دفعتُ البوابة ودخلتُ » (الفصل ١٣) . ونلاحظ أن بنتينيو - بسبب الإحباط أو الخجل - عاجز للحظة ؛ رجلاه يبدو أنهما « تسمرتا فى الأرض » . ولسبب ما يبدو أن طاقته على الفعل مشلولة بداخله . وفى غضون لحظة ، تبدأ تلك القوة فى التدفق من جديد : « بذلتُ جهدا ، دفعتُ البوابة ودخلتُ » . وصورة فتحه بابا بالقوة تتوافق مع حركة نفسية أو حركة فتح وتدفق طاقة إلى الخارج ، وها نحن هنا إزاء نموذج الميلاد الجديد مرثيا تحت مجهر . وللحظة ، تموت الطاقة . ثم تعود تلك القوة إلى الحياة ويجرى إطلاقها بما يوارىها من روح الأمل والرحابة . ونستمر الآن مع لقاء العاشقين الصغيرين :

مشيت نحوها . ربما بدا على وجهي تعبير جديد ، لأنها جاءت إلى وسألتني بقلق :

« ماذا جرى لك ؟ » .

« لى ؟ لا شيء » .

« لا ، لا ، هناك شيء » .

أردت أن ألحّ على أنه لا شيء هناك ، لكنني لم أستطع أن أحرك لساني (الفصل ١٣) .

وهكذا فإن الطاقة الحيوية لبنتينيو صارت مشلولة من جديد . والظاهرة الملحوظة هنا - العجز عن الكلام - متكررة بشدة في الرواية . ويستمر بنتينيو لفترة في هذا الموقف . وتشير أفعال verbs مثل « قلت متلعثما » و « صححت نفسي » إلى الكلام المحبط . ومن جديد يذكر بنتينيو المشكلة : « أحسست أنني لم أستطع الكلام بوضوح » (الفصل ١٣) . ثم تعيد كاييتو بنتينيو إلى نفسه عن طريق الكشف عن السر الذي كانت قد حجبتة بيدها - اسميهما ، محفورين في الحائط :

استدرتُ إليها ؛ خفضتُ كاييتو عينيها إلى الأرض . رفعتُهما ، ببطء ، ووقفنا يحملق كلّ منا في الآخر . . . اعتراف الأطفال ، أنت تستحق دون شك صفحتين أو ثلاث صفحات ، لكنني ينبغي أن أندفع مسرعا . الحقيقة أننا لم نقل شيئا : الحائط تكلم نيابةً عنا . لم نتحرك . أيدينا هي التي أخذت تمتدّ ، قليلا قليلا ، الأيدي الأربع كلها ، أمسكت ببعضها ، أحكمت قبضتها ، ذابت كلّ واحدة في الأخرى (الفصل ١٤) .

لقد تبدّل الجو فجأة من جو اتصال مكبوت إلى اعتراف خالص بلا ألفاظ يبدو فيه وكأن شرارات من الطاقة تنزّ في الهواء وهي تقفز إلى الوراء وإلى الأمام بين المراهقين . لقد تم تصوير نموذج آخر صغير للميلاد الجديد .

وسيكون من غير العملى أن نحاول أن نذكر هنا كل مثل من أمثلة نموذج التقدم - التراجع ، ذلك أننا عندما نأخذ فى اعتبارنا الكثرة التى تذكر بها الرواية العجز عن الكلام ، أو عن المشى ، أو عن الجسم ، أو عن التذكر ، أو عن الفعل ، مصحوبا بالتأثير المعاكس فى موضع لاحق ، ندرك أن هناك أعدادا لا تُحصى من هذه المصادفات (١٢) * ، وكما يوضح بتتو نفسه فإن التبدل من الاكتئاب إلى الانشراح ، من الانطواء إلى الانبساط ، إنما يمثل جوهره :

حدث مؤخرا هنا فى إنجنو نوفو أن رغبتُ ذات ليلة عانيتُ فيها من صداد فظيع فى أن ينفجر قطار من قطارات السنترال ، بعيدا عن سمعى ، وفى أن يتوقف الخط لعدة ساعات ، حتى إذا كان لابد لأحدهم أن يموت ؛ ثم فى اليوم التالى فاتنى قطار فى نفس الطريق لأننى قدمتُ عكارى لرجل أعمى لم يكن لديه عكار . *voilà mes gestes, voilà mon essence* | تلك مآثرى ؛ ذلك جوهرى | (بالفرنسية فى الأصل - المترجم) (الفصل ٦٨) .

وسيكفى إمعان النظر فى هذه الدورة فى تسلسل آخر إضافى - المشاهد الحاسمة التى يفكر فيها بنتينيو فى القتل أو الانتحار وفى وقت لاحق يتهم كاييتو - لتوضيح أهمية هذا النموذج « الميكروسكوبى » فى الرواية . ولنبدأ ببحث تأملات بنتينيو بعد مشاهدة عرض لعطيل .

« وكانت | ديدمونة | بريئة ا » ، ظللتُ أقول هذا لنفسى على طول الطريق فى الشارع . « ماذا كان سيفعل المشاهدون لو أنها كانت مذنبه حقا ، مذنبه مثل كاييتو ؟ وأى موت كان سيُتزل به المغربى عندئذ ؟ لم يكن لوسادة أن تكفى ؛ كان الأمر سيحتاج إلى الدم والنار ، نار حامية هائلة تلتهمها تماما ، وتُحيلها إلى رماد ، الرماد يُلْقَى به فى وجه الريح ، للفناء الأبدى (الفصل ١٣٥) .

* يحدّد - جواكين - فرانسيسكو طبيعة هذا التذبذب ، مشخّصا بنتينيو على أنه شخص ذو : « طبع خجول ومتردد ، يتذبذب بين التفكير والفعل ، بين إرادة القوة وعجز الإرادة » ، ويحلل نموذجا خاصا لهذا السلوك (انظرا الإشارة رقم ١٢ من إشارات الفصل الثالث) .

ويغادر بتينييو المسرح مقتنعا بأن كاييتو يجب أن تموت . غير أنه سرعان ما تتمخض طاقة ذلك الاقتناع ، كما حدث مع طاقات أخرى عديدة ، عن لاشيء . ويقول بتينييو : « ظلمتُ أهيم على وجهى فى الشوارع بقية الليل » (الفصل ١٣٥) . ويبين الفعل « vagar » (يهيم على وجهه - المترجم) التشوش ، والتذبذب ، والافتقار إلى اتخاذ القرار . غير أنه فى تلك اللحظة يبدو أن قدراته على العمل تولد من جديد ، هذه المرة فى شكل قرار مختلف :

شهدتُ ساعات الليل الأخيرة وساعات النهار الأولى . رأيتُ أواخر المتجولين وأوائل الكتّاسين ، أوائل عربات الكارو ، أوائل أصوات الضوضاء والجلبة ، أوائل خطوط النهار البيضاء ، نهار أتى بعد ذلك الذى فات وسيرانى أرحل بلا عودة أبدا . . . لم يكن هناك أشخاص كثيرون جدا فى الشارع كما فى أيام الأسبوع الأخرى لكن كان هناك فعلا عدد منهم خرجوا إلى الأعمال التى كانوا سيقومون بها من جديد ؛ لكننى لن أقوم أبدا بأى شىء من جديد (الفصل ١٣٥) .

ويبدو فى هذه اللحظة أن بتينييو يحس بالتعاقب الإيقاعى للحياة كتنابع لا نهائى للأيام والليالى ، والأمانى الصاعدة والهابطة . وهو لا يريد أى جانب إضافى من التكرار المتواصل ويقرر أنه هو ، وليس كاييتو ، ينبغى أن يموت . ويشترى السم . وفى وقت لاحق ، وفيما كان ينتظر أن يأتى خادم بالقهوة التى سيُذيب فيها السم ، يمك بمجلد لبلوتارخ ، وكأئما ليثير فى نفسه على غرار كاتو طاقة تنفيذ ذلك الفعل ، ويقول : « كان على أن أثير فى نفسى نفس الشجاعة ، تماما كما احتاج هو إلى أفكار الفيلسوف ليموت بجسارة » (الفصل ١٣٦) . ومن الجلى أنه كان هناك هبوط آخر فى عزيمته ليحتاج إلى مثل هذه الإثارة للشجاعة .

وعندما يكون على وشك أن يشرب السم ، يدخل حزقيال الحجرة :

« بابا ! بابا ! »

أيها القارئ ، عند هذه النقطة كانت هناك بادرة لن أصفها لأننى نسيْتُها تماما ، لكنها ، صدقنى ، كانت جميلة ومأسوية . من الناحية العملية ، جعلنى ظهور الصبى الصغير أتقهقر إلى أن اصطدمتُ بخزانة الكتب (الفصل ١٣٦) .

ويوحى فعل « recuar » (يتقهقر - المترجم) بالانكماش ، بالحركة المتقهقرة لدافع يخبو . غير أنه فى غضون لحظة ، يحس بنتينيو بحافز متجدد : « . . . دافعى الأول كان أن أُسرع إلى القهوة فأشربها . وصلتُ إلى حدّ رفع الفنجان ، لكن الصبى الصغير كان يُقبل يدي ، كما فعل دائما ، وأعطاني مرآه ، وكذلك البادرة ، دافعا مختلفا » (الفصل ١٣٧) . ففى غضون لحظة واحدة ، هناك إذن ميلاد دافع ، وموته ، وميلاد دافع آخر . وبطبيعة الحال ، يتمثل هذا الأخير فى أن يعطى القهوة المسمومة لحزقيال : « فتح حزقيال فمه . أوصلتُ الفنجان إلى شفتيه ، بارتعاش كدت أدلقها معه تقريبا ، لكنّ مستعدّا لأن أصبّها فى حلقه فى حالة أن يثير الطعم أو درجة الحرارة اشمئزازه - ذلك أن القهوة كانت باردة . . . لكنى أحسستُ بشيء ما ، لا أعرف ما هو ، جعلنى أراجع . وضعتُ الفنجان على المنضدة ، ووجدتُ نفسى أقبل بجنون رأس الطفل » (الفصل ١٣٧) . كذلك يموت الدافع الثانى قبل أن يتم تنفيذه . ثم يبرز دافع ثالث وينجح فى الوصول إلى مرحلة الفعل : « . . . وجدتُ نفسى أقبل بجنون رأس الطفل » .

وفى المواجهة اللاحقة بين بنتينيو وكايتو ، هناك أمثلة أخرى متباينة تتبدل فيها الحالة الانفعالية لبنتينيو من كونه « على حافة تصديق أننى ضحية وهم كبير » (الفصل ١٣٩) إلى كونه مستعيدا لاقتناع قوى بأن روجته آثمة . وعند عودة كايتو وحزقيال من القديس يبدو أن « إنسانا جديدا » ولد بداخل بنتينيو ، حيث يمدّه بالقوة اللازمة بإحلال اقتناع صلب محل ازدواجه السابق :

« شكوتُ كل مرارتى إلى الرب » ، قالت لى كايتو عند عودتها من الكنيسة .
« سمعتُ فى داخلى الإجابة بأن انفصالنا محتوم ، وأنا تحت تصرفك » .

عيناها ، وهى تقول هذا ، كانتا ترتديان قناعا ، كأنهما تترقبان بادرة رفض أو تأجيل . كانت تعتمد على ضعفى أو على عدم يقينى بشأن أبوة الصبى ، لكن كل ذلك كان بلا طائل . هل من الممكن أنه كان هناك إنسان جديد فى داخلى ، خلقته ضغوط جديدة وقوية ؟ إذا كان الأمر كذلك ، فإنه كان إنسانا مختبئا بالكاد تحت السطح . رددتُ بأننى سأفكر فى الأمر مليا ، وبأننا سنفعل كما أقرر أنا . ولأصدقك القول ، كان كل شيء تمّ التفكير فيه مليا وحُسم (الفصل ١٤٠) .

وهذا الميلاد الجديد الأخير لبنتينيو « إنسانا جديدا » كئيب وتهكمى ، لأنه بدلا من أن يكون ميلادا جديدا فى اتجاه التفاؤل أو قابلية الحياة يشير إلى الشكوكية ، وكراهية البشر ، والعناد . ومن قبل لم يكن بوسع بنتينيو أن يستجمع العزيمة اللازمة لقتل نفسه . أما الآن ، « كإنسان جديد » فإنه يملك التصميم المطلوب لإحداث انفصال دائم عن زوجته . ومن المفارقات أن هذا الانفصال يعادل نوعا من الانتحار الروحى .

الميلاد الجديد التهكمى

ويمثل ظهور هذا الإنسان الجديد ، دون كارمورو ، حالة هامة للميلاد الجديد التهكمى فى أواخر الرواية . غير أن التهكم يمتد أبعد من ذلك أيضا . وفى الفصل الأول ، وفى سياق التعليق على بناء الرواية وتوافقها مع أسطورة البحث ، ذكرتُ أن دورة البحث تكتمل عندما يتزوج بنتينيو وكايتو وأن باقى حبكة الرواية إنما يشكل قلبا تهكميا لأسطورة البحث ، لا ينتهى بالعودة المظفرة والتكامل من جديد بل ينتهى بالانفصال المأسوى . وقد أوضحت حتى الآن فى هذا الفصل أن ما يسمى بنموذج الميلاد الجديد يتوافق مع الحظ السعيد أو العاثر لهذه البنية الأسطورية . ولأن الرواية تنتهى بتهكم فى البناء فمن المثير أن نلاحظ أن هناك ميلادا جديدا تهكميا يصاحب تلك النهاية . ويتعلق هذا « ببعث » إسكوبار فى شخص حزقيال .

وفى نظر بنتينيو ، يتمثل أقوى دليل إقناعا على عدم إخلاص كايتو فى شبه الطفل حزقيال فى الحركة والهيئة بإسكوبار . وشيئا فشيئا لم يعد بنتينيو يحتمل مجرد أن يكون موجودا فى حضور الطفل لأنه فى كل مرة يتطلع فيها إليه لا يمكنه إلا أن يرى بعث الرجل الذى يعتقد أنه خانه : « خرج إسكوبار من القبر ، من المعهد الدينى ، من فلامنجو ؛ جلس إلى المائدة معى ، رحب بى على السلم ، قبلنى كل صباح فى حجرة مكتبى أو طلب البركة المعهودة فى الليل . كل هذا أثار اشمئزازى » (الفصل ١٣٢) .

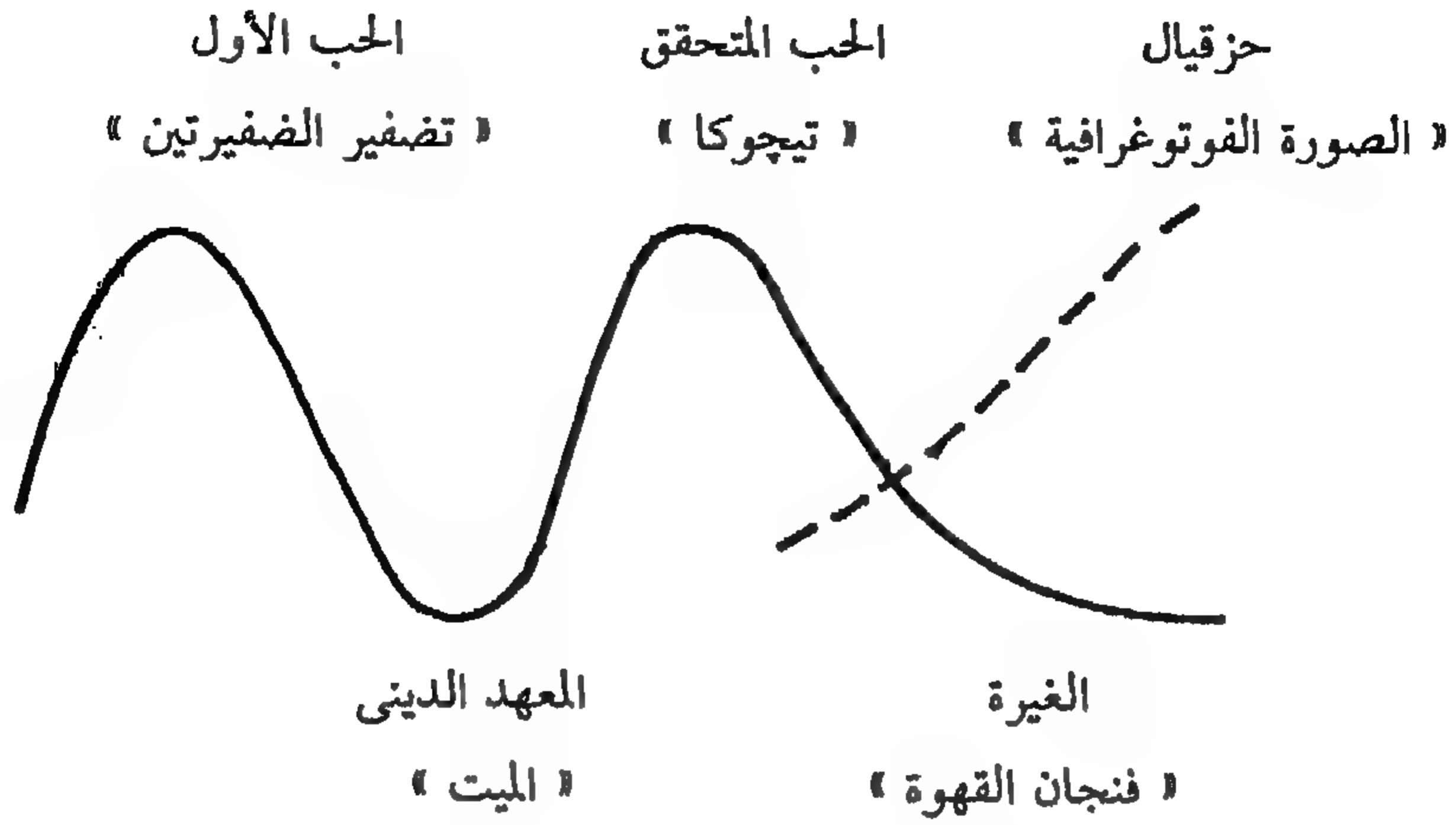
وهذا « البعث » عامل لاغنى عنه فى إدانة بتينيو النهائية لكاييتو . وهو مرتبط بما يعتبره بتينيو قمة الدليل ضدها - أى تلك البادرة اللا إرادية ، بعد أن اتهمها ، والمتمثلة فى التطلع إلى صورة إسكوبار الفوتوغرافية عندما دخل حزقيال فجأة فى الحجرة :

بكل صدق ، كنتُ على حافة تصديق أننى ضحية وهم كبير ، أوهام هلوسة ؛ لكن الدخول المفاجئ لحزقيال وهو يصرخ ، « ماما ! ماما ! هذا موعد القدّاس ! » أعادنى إلى إحساسٍ بالواقع . تطلّعنا كاييتو وأنا ، على نحو لا إرادى ، إلى صورة إسكوبار الفوتوغرافية ، ثم إلى كلِّ منا الآخر . هذه المرة كان ارتباكها اعترافا خالصا . كانا نفس الشخص ؛ لا بد أنه كانت هناك صورة فوتوغرافية ما لإسكوبار وهو صبي صغير هى نفسها حزقيالنا الصغير (الفصل ١٣٩) .

بعد ذلك بسنين ، عندما يأتى حزقيال للزيارة ، سيظل بتو يراه وكأنه بعث لإسكوبار :

مدّ كأسه لأصّب له النبيذ الذى عرضته عليه ، وأخذ رشقة ، واستمرّ يأكل . كان من عادة إسكوبار أن يأكل بتلك الطريقة أيضا ، بوجهه فى طبقه . حكى لى عن حياته فى أوروبا ، دراساته ، خاصةً تلك التى فى علم الآثار ، الذى كان حبه . تكلم عن العصور القديمة بهيام ، ألقى نظرة سريعة على قصة مصر بالآلاف من عمرها دون أن يتوه فى الأرقام ؛ كانت له موهبة أيبه فى الرياضيات . رغم أن فكرة أبوة الآخر كانت مألوفة لذى ، لم أبتهج بالبعث . أحيانا ، كنتُ أغمض عينيّ حتى لا أرى الإيماءات ، أو أى شىء ، لكن الوغد كان يتحدث ويضحك ، وكان الشخص المتوفى يتحدث ويضحك من خلاله (الفصل ١٤٥) .

والشكل ٣-٣ تعديل للرسم البيانى الأصيل لبناء حبكة الرواية ، آخذين الآن فى الاعتبار البعث المجازى لإسكوبار فى شخص حزقيال :



الشكل ٣-٣ : الميلاد الجديد التهكمى

والحقيقة أن تباعد الخط المتقطع ، الذى يمثل تدفقا حيويا ، والخط المتصل ، الذى يوحى بهبوط فى الحيوية ، يصور بيانيا توتر المعانى المتعارضة للتهكم . وتصور الحوادث الأخيرة للرواية حالة موت عاطفى عند بطل الرواية . ويجرى إضفاء مزيد من الثقل على موقف الشك الكونى الذى يتخذه عن طريق الحضور التهكمى للشاب حزقيال . وفى نهاية المطاف ، حتى حزقيال يلحق بكاييتو ، ودونا جلوريا ، وإسكوبار ، وچوريه دياس ، والآخرين الذين فى صفوف الموتى .

وعندما نأخذ هذه الشخصيات فى الاعتبار فإن مكانة الحياة والموت ذاتها تصبح تهكمية . إن تلك الشخصيات التى ظلت مفعمة بالأمل ونشيطة قد ذهبوا « ليدرسوا جيولوجيا التربة المقدسة » (الفصل ٢) ، فى حين أن الشخصية التى عاشت الحياة الأكثر ركودا وخمولا تمثل الأخير الباقي حيا .

الفصل الرابع الأمومية والأبوية

ظل ماشادو ده أسيس يؤكد بثبات أن الروايات ينبغي أن تجد أساسها في الطبيعة البشرية أكثر مما في الظروف أو الأحداث . وفي تقديمه لروايته الأولى ، على سبيل المثال ، أعلن أن هدفه تمثل ليس في تصوير الأخلاق ، بل في تصوير شخصيتين متباينتين : « لم أحاول أن أؤلف رواية أخلاقية ، بل قصدت تقديم عرض لموقف والتباين الصارخ بين شخصيتين » (١) . وقد ظل هذا يمثل غايته ، التي عبر عنها كذلك في تقديمه لروايته الثانية : « ولعلنىؤكد أن رسم . . . الشخصيات . . . كان موضوعي الرئيسي أو حتى الوحيد ، حيث يكون الحدث بالنسبة لي بمثابة مجرد قماشة أضع عليها الخطوط الخارجية للمحats عن حياة أشخاص » (٢) .

ورأى ماشادو أن الاعتماد على الظروف بدلا من السمات الشخصية يمثل العيب الرئيسي في الرواية المعروفة : ابن العم بازيليو O primo Basilio لإيكا ده كيروس Eça de Queirós . ويمكن النظر إلى نقد ماشادو لهذه الرواية البرتغالية على أنه بمثابة الرسالة الأدبية (فن الشعر ars poetica) التي توضح معايير كرواثي . فهو يصف لويزا Luísa ، البطلة الزانية لرواية ابن العم بازيليو ، بأنها « مادة خاملة » (٣) ، « دمية أكثر منها شخصية أخلاقية » (٤) ثم يسهب :

لكي تجذبني وتأسرنى لويزا ، يجب أن تأتي المحن التي تصيبها من لويزا ذاتها ؛ فلتكن متمردة أو تائبة ، وليحل بها الندم أو اللعنات ؛ لكن بالله عليك ! أعطني شخصية أخلاقية . وبجعل صبر المرء ينفد بقمع طمع خادمة ، وهي تقوم لها بأعمالها الروتينية القذرة ، وتدافع عنها ضد تهجمات الزوج - تقطع الرواية كل ارتباط أخلاقي بينها وبيننا . ولا يبقى شيء منه عندما تمرض لويزا وتموت . لماذا ؟ لأننا نعلم أن الكارثة إنما هي نتيجة ظرف طارئ ، لا أكثر . . . (٥) .

وعندما يقول ماشادو : « أعطني شخصية أخلاقية » ، ينبغي أن نفهم أنه لا يشير

إلى الأخلاق التقليدية . وتفشل لويزا فى أن تغدو « شخصية أخلاقية » ليس لأنها تقترب
الزنا ، بل بالأحرى لأنها تقدم القليل من القيم ، إيجابية كانت أم سلبية - لأن أفعالها
ليست راسخة الجذور فى صميم طبيعتها هى . وقد انتقد ماشادو الافتقار إلى تحليل
الطبيعة البشرية فى خلق الشخصية الروائية للويزا ووجد أن الرواية بصفة عامة تفتقر إليه
كذلك . وتتضمن النهاية غير السعيدة لرواية ابن العم باريليو قيام مدبرة منزل لويزا بسرقة
رسائل الحب بغرض الابتزاز . ويصف ماشادو الرسائل بأنها ظرف طارئ ، ويقول إنه لو
كانت الرواية تنطوى على حقيقة تقوم بتوصيلها فلن تكون هذه الحقيقة سوى أن « الاختيار
الحكيم للمخدم شرط للأمان فى الزنا » (٦) .

وبعد كتابة نقده اللاذع لرواية إيكابانتى عشرة سنة ، نشر ماشادو ده أسيس دون
كارمورو . ويمكن النظر إلى رواية ماشادو على أنها رده الأخير على إيكابانتى ده كيروس ،
لأنها تعالج موضوع الزنا ، وهو نفس موضوع رواية ابن العم باريليو ، على أساس الطبيعة
البشرية بدلا من الظروف . ولا جدال فى أن هناك ظروفًا تلعب دورا كبيرا فى تتابع
الرواية : التدبير السريع لبديل لبنتينو فى مهنة القسيس ، وميل حزقيال إلى تقليد
الآخرين ، وغرق إسكوبار . غير أن هذه الظروف لا تحدد محصلة القصة بقدر ما تفعل
الشخصيتان الأعمق رسوخا لكاييتو وبنتينو . وفى نقده السابق ، فهم ماشادو الفارق بين
الظروف الطارئة الحاكمة والظروف الطارئة التى تساعد فقط فى توضيح عواطف
الشخصيات . وقد استشهد بمثال Othello ليوضح أن : « منديل ديدمونة لعب دورا
كبيرا فى موتها ، ولكن الروح الغيور والمتيم لعطيل ، وخيانة إياجو ، وبراعة ديدمونة -
هذه هى العناصر الرئيسية للحدث » (٧) .

والحقيقة أن خطة رسم موقف والمقابلة بين شخصيتين ، هذه الخطة التى وصف بها
ماشادو روايته الأولى ، تنطبق كذلك تماما على دون كارمورو . ذلك أن هذه الرواية إنما
هى دراسة للطباع المتقابلة ، وهذه الطباع المتقابلة لشخصياتها الرئيسية ، ضمن موقف
بعينه ، هى التى تحدد حدث الرواية .

وسنقدم هنا نموذجاً لتحليل هذه الطباع المتعارضة ، باقتراح أن من الممكن أن ننظر إلى هذا العمل على أنه يمثل التناقض بين نسقين أساسيين للقيم - الأمومية matriarchy والأبوية patriarchy - كما يتجسدان على الترتيب في شخصيتي كاييتو وبتينيو . ويمكن النظر إلى « أخلاق » moralidade هاتين الشخصيتين الرئيسيتين على أنها مستمدة من هذين النسقين البدائيين . وعندما تغدو الخلافات بين بتينيو وزوجته غير قابلة للحلّ ويندفع الاثنان متباعدين ، يسلك كل من الزوج والزوجة بطريقة تنسجم مع قيم الأمومية والأبوية . ولا يعنى هذا الإيحاء بأن الصراع بين « الأمومية » و « الأبوية » كأيديولوجيتين متماسكتين صراع واعٍ من جانبهما . إننا نتحدث ، على العكس من ذلك ، عن الدعامات النموذجية - الأصلية الواعية لدراما الغيرة فى الرواية (٨) * . وسيساعدنا تحليل لسلوك الشخصيتين من زاوية هذا الانقسام إلى نسقين للقيم فى إبراز الهموم الكلية التى تشكل أساس رواية ماشادو . وبتبنى هذا المنظور يكون بوسعنا أن نثبت دعاوى أن هذا العمل إنما هو أكثر من مجرد سرد لملاعب منزلية . ويمكننا أن نبرهن أنها تردد الصدى بعمق أكثر بكثير مادامت أسس العلاقات البشرية داخل الأسرة وداخل المجتمع بأسره تلعب دورها . وعلى ضوء هذا ، نجد أنه ليس هناك تقريبا شىء غير متماسك أو بدون دوافع فى سلوك كل من كاييتو وبتينيو . إنهما ، كلاهما ، وفقا لتعريف ماشادو ، « شخصيتان أخلاقيتان » .

ولا مناص من أن نُقرّ بأن هذه الطريقة ، بتشديدها على النماذج الأصلية ، تميل إلى التقليل من شأن فردية شخصيات الرواية . ولا شك فى أن « الشخصيات الأخلاقية » إنما هى واعية بمجموعة فردية من الأخلاق . والحقيقة أن تناولنا لا ينكر الطابع الفردى ، كل

* ظل النقاد يميلون إلى التركيز على نتائج الغيرة ، وعلى سبيل المثال فإن غيرة بتينيو تجعله راويا غير موثوق ، أو ظلوا ببساطة يذكرون الغيرة كنقطة مقارنة بين الأعمال الأدبية . ويستكشف پارام Param أسباب الغيرة ولكنه يتفحص سيرة حياة المؤلف بدلا من الأعمال ذاتها بحثا عن هذه الأسباب . ونحن نقترح هنا أن توضع الغيرة ضمن منظور عريض بالنظر إليها على أنها إحدى النتائج العديدة لنسق قيم جوهرى ضمن الرواية (انظر الإشارة رقم ٨ من إشارات الفصل الرابع) .

ما هناك أنه ينظر إلى ما تحته ويشير إلى أن السمات المميزة الفردية إنما هي نتيجة لنسق جمعى . وواقع أن دوافع كايستو يمكن ردها إلى الشفرة البدائية للأمومية لا يستبعد الدوافع الشخصية . كما أن واقع أننا نجد دلائل على الأبوية عند بنتينيو لا يتناقض مع سمات فردية جلية مثل الغيرة ، والميل إلى الاستغراق فى أحلام اليقظة ، والإحساس بعدم الأمان ، وما إلى ذلك . والحقيقة أن إثبات تأصل جذور دوافع الشخصيات فى أنساق قيم النماذج الأصلية دون إنكار الطابع الفردى إنما يعزز هذا الأخير عن طريق توضيح أن القيم الشخصية ، بدلا من أن تنشأ من عدم ex nihilo ، تقوم على ميل بشرية عامة .

الـ « ين » Yin والـ « يانج » Yang * فى رحلة البحث

يمكننا ، بالاستناد إلى كتابات مختلف الدارسين (٩) ** ، أن نجمع الخلاصة التالية للقيم المنسوبة إلى هذين النسقين المتباينين:

* « ين » و « يانج » أى (على الترتيب) مبدأ الأنوثة ومبدأ الذكورة فى الطبيعة فى اقترانهما وتناقضهما وتفاعلهما فى الكوسمولوجيا الصينية التقليدية – المترجم .

** مداخل البحث التى يستخدمها كل من باخوفن ، ومالينوفسكى ، وإيريش نويمان ، وإيريك فروم ، متكاملة . يحاول باخوفن إثبات الطابع التاريخى للمجتمع الأموى قبل ظهور المجتمعات الأبوية . ووفقا لفرانتس بواس فإن تلك النظرية أصبحت مشكوكا فيها كليا . غير أن جوزيف كامبل يؤكد أن نتائج أبحاثه تبقى صحيحة من ناحية ما تكشف عنه من قوانين سيكولوجية عميقة ماثلة فى أساس الميثولوجيا . أما عمل مالينوفسكى فهو دراسة حالة عن مجتمع أموى فى جزر تروبرياند قرب غينيا الجديدة ، ولا يجرى تقديم مناقشة الأبوية إلا على سبيل المقابلة . ويمثل عمل نويمان مناقشة سيكولوجية تركز على النزاعات الإنراكية لكل من هذين النسقين [الأموى والأبوى] . أما مدخل بحث إيريك فروم فإنه أقرب ما يكون إلى مدخل هذه الدراسة فى واقع أنه يستخدم مفهوم الأبوية ومفهوم الأمومية كأساس نظرى لتحليل الأساطير والأدب (انظر الإشارة رقم ٩ من إشارات الفصل الرابع) .

الأبوية

١ - يميل المجتمع إلى أن يكون استبداديا ، طبقيًا ، قائما على الهيراركية ، حق البكورية .

٢ - التشديد موضوع على طاعة القانون الوضعي .

٣ - يميل الولاء إلى أن يكون من جانب واحد ، و « رأسيا » ؛ مثلا ، الزوجة للزوج ، الأطفال للأبوين .

٤ - يتم التشديد على الإخلاص .

٥ - يتم إعلاء شأن الإنجاز ، والجدارة ، والعقلانية ، والشرف .

٦ - الرجل مترحل ، يحاول أن يغير العالم الطبيعي ويسيطر عليه .

٧ - يميل التفكير إلى أن يكون قطعيا ، مطلقا .

الأمومية

١ - يميل المجتمع إلى أن يكون مساواتيا ، قائما على القرابة الأخوية ، حق الأم .

٢ - التشديد موضوع على الولاء لروابط الدم ، الروابط بالتربة .

٣ - يميل الولاء إلى أن يكون متبادلا ، و « أفقيا » ؛ مثلا ، الأم للطفل ، الطفل للأم ، الطفل للطفل .

٤ - يتم التشديد على الخصوبة .

٥ - يتم إعلاء شأن الإخاء ، والمحبة ، والحياة الإنسانية ، والعواطف .

٦ - المرأة * مستقرة (غير مترحلة) ، تقبل العالم الطبيعي وتنسجم معه .

٧ - يميل التفكير إلى أن يكون نسبيا .

وتقتضى هاتان المجموعتان من القيم وسائل مختلفة للفوز بالسلطة ولممارستها وتنشأن كلاهما داخل الأسرة ومن المحتمل أنهما تتولدان من اختلاف القدرات البيولوجية للأم والأب . ولأن الأم مهياة بدنيا ليس فقط للولادة ، بل كذلك لتربية أطفالها ، فإنها محبوبة بتفوق طبيعي في مجال النفوذ على الأطفال (لاحظ أن الوصف natural { طبيعي } مشتق من لفظتي natus أو nascor اللاتينيتين ، وهما لفظتان مرتبطتان بالولادة) . والأطفال ،

* في الأصل man ويبدو أنه خطأ طباعي - المترجم .

على كل حال ، أطفالها بلا جدال . وواقع أن المشاركة التناسلية للأب تنفصل عن الولادة بتسعة أشهر يعطيه نقصا طبيعيا في مجال النفوذ على الأطفال ، حيث لا يمكنه أبدا إلا بإجراء فحوص معقدة أن يكون على يقين من أن الأطفال أطفاله . وكلما ازداد استخدام هذا التفوق البيولوجي في النفوذ ازداد ميل المجتمع إلى الأمومية . وقد تميل العلاقات الجنسية إلى أن تكون غير مقتصرة على امرأة واحدة ، أو قد تكون النساء ميالات إلى نبذ أزواجهن بعد أن يكون الرجال قد أدوا الغرض التناسلي منهم . وتأخذ الأمهات الرئيسات matriarachs درساً من الطاقة الإنتاجية الطبيعية إلى هذا الحد أو ذاك لأجسامهن ذاتها فيؤسسن اقتصادا يقوم على الزراعة أو على جمع الثمار الطبيعية للأرض وليس على الصيد ، أو الرعى ، أو البناء ، أو التجارة ، أو مهن أخرى مترحلة أو كثيفة العمل من هذا القبيل .

والأمومية ، في شكلها المتطرف ، تقوم بإقصاء الذكور . ولتعويض هذا الميل إلى الإقصاء جرى تلفيق مجموعة مفتعلة إلى هذا الحد أو ذاك من أشكال النفوذ . وعن طريق إخضاع الأرض واستغلال قوتهم الجسمانية المتفوقة حصل الرجال على السلطة بالحيلة لموازنة النفوذ البيولوجي للنساء . وتكمن قوة غزو الرجل للعالم الطبيعي في الطعام الأكثر والأفضل ، والمأوى المريح أكثر - هذا المنتجان الجذبان حتى للأمهات الرئيسات . ولكي يحصلن على مؤن أفضل لهن ولذريتهن ، تميل الأمهات الرئيسات إلى أن يدعن أزواجهن يصبحوا جزءاً من الأسرة . وينطوي قبول الرجال بالضرورة على حق الأب في النفوذ على ذريته وفي الإخلاص الجنسي للأم بحيث يكون بوسع الرجل أن يعرف أن أطفاله هم أطفاله حقا . وحالما يجرى تقديم هذه التنازلات يصبح للقانون الوضعي مبرر وجوده ، ويصبح لدى الرجال نقطة ارتكاز لمناوأة النفوذ الأمومي . إن ما هو صناعي (artificial) ars حرفة أو صنعة ، أو (facio - يبنى أو ينصب) موجود في تعارض مع ما هو طبيعي في لعبة السلطة في العلاقات البشرية . وفي الأشكال المتطرفة للأبوية ، يجرى اضطهاد النساء ، ويفسح حق الأم المجال بالكامل تقريبا أمام مبدأ السلطة والتعليمات . ويسود التوجه الاجتماعي الطبقي ، والخاضع للقانون والمتحمس للواجب .

وهذان الاتجاهان المتعارضان جزء من الأسطورة المحورية التي تشكل أساس الرواية .

وكما أوضحتُ فى الفصل الثالث فإن أسطورة البحث ونموذج الميلاد الجديد متماثلان فى البناء كما فى الوظيفة . وتبرهن الفصول ١ ، ٢ ، ٣ أن الأمرين ، فى حالة دون كارمورو ، متضافران ولا ينقسمان . ويمكن أن يقال نفس الشيء بخصوص العديد مما يسمى بقصص أو رحلات بحث الميلاد الجديد . وهى ، فى الحقيقة ، توجهات مختلفة لنفس الأسطورة الأساسية (١٠) . وتميل أسطورة البحث إلى أن يكون لها توجه أبوى لأنها تشدد على التنقل ، والسيطرة على القوى الخارجية عن طريق البراعة الجسمانية ، والإنجاز ، وكذلك النبالة أو حق البكورية فى كثير من الأحيان . ويميل نموذج الميلاد الجديد إلى التوجه الأمومى لأنه يشدد على الدورات الطبيعية ، والإثمار العفوى ، والمحافظة على الحياة .

والحقيقة أنه كثيرا ما يجرى احتواء كلا جانبي الأسطورة فيما يسمى أحيانا برحلات البحث . وعندما يستنفد البطل قواه الجسمانية ضد عدوه الرهيب ، ويبدو أنه أصبح مهزوما ، ثم يستعيد قواه بمعجزة دون أى جهد من جانبه ، فإننا نشهد ظهور المكون الأمومى للأسطورة . ولهذا فإن رحلات البحث كثيرا ما يكون لها « ين » و « يانج » . وفى دون كارمورو ، حيث لا يكون « البطل » محبوا بالهبات الجسمانية القياسية ، يغدو الـ « ين » جانبا بارزا حقا .

وربما كانت الأمومية الخالصة والأبوية الخالصة تطرفين مستحيلين غير قابلين فى الواقع أبدا للتحقيق فى تاريخ الجنس البشرى . ورغم أن المجتمعات قد تنجذب إلى هذا القطب أو ذاك فإنها تتميز بالاتحاد والتوتر بين هذين النسقين . وعلى كل حال فإننا لسنا معنيين بالصحة التاريخية لأى من النسقين بقدر ما نحن معنيون بالإمكان النظرى لتطبيق كل منهما كاردواجية لقيم متعارضة .

التعارض والتوليف فى الرواية

فى دون كارمورو ، يُبدى بنتينو وكايتو كلاهما مواقف ، وميولا ، وأفعالا ، تنسجم مع الأيديولوجيتين اللتين جرت مناقشتها . وفى بداية الأمر يقدمان كلاهما جمعا

صحيا بينهما . ويتسم بنتينيو بسلبية فجأة غير أنه من خلال الانقياد لمغازلة كاييتو يبدأ في القيام بدور أكثر فاعلية وفي اكتشاف هويته كرجل . أما كاييتو فإنها مُناورة ومسيطرة غير أنها أيضا عفوية وفي بعض الأحيان مطيعة . على أنه مع تتابع الرواية ، يغدو بنتينيو متطابقا مع القيم الأبوية وتغدو كاييتو متطابقة مع القيم الأمومية ، إلى حد أنها يغدوان تجسيدين لنسقى القيم ذاتهما .

وتتجلى الصلة بين هاتين الشخصيتين ومواقفهما أوضح ما تكون في الرواية خلال لحظات التعارض . ويظهر مثال جيد من النص فيما يسميه بنتو « مبارزة بالتعبيرات التهكمية » بينه وبين كاييتو . ويجد بنتينيو وكاييتو نفسيهما في مواجهة تحدّي الالتفاف حول نذر دونا جلوريا بأن تجعل بنتينيو قسيسا . وعندما تقترح كاييتو على سبيل التهكم أن يمضى بنتينيو في طريقه ليصبح قسيسا ، ينشأ هذا الحوار :

« طبعا ، يا كاييتو ، ستسمعين أول قدّاس لى ، لكن بشرط واحد » .
أجابت : « تفضّل قدّاستك بالكلام » .
« أتعدّين بشيء واحد ؟ » .
« ما هو ؟ » .
« قولى ما إذا كنتِ تعدّين » .
« لن أعد دون أن أعرف ما هو » .
« فى الحقيقة هناك شيّان اثنان » ، واصلتُ الكلام ، لأن فكرة أخرى خطرت ببالى .
« اثنان ؟ قلّ لى . ما هما ؟ » .
« الأول هو أن يكون اعترافك لى فقط ، أنا وحدى سأمنحك الكفّارة والغفران .
والثانى هو ... » .

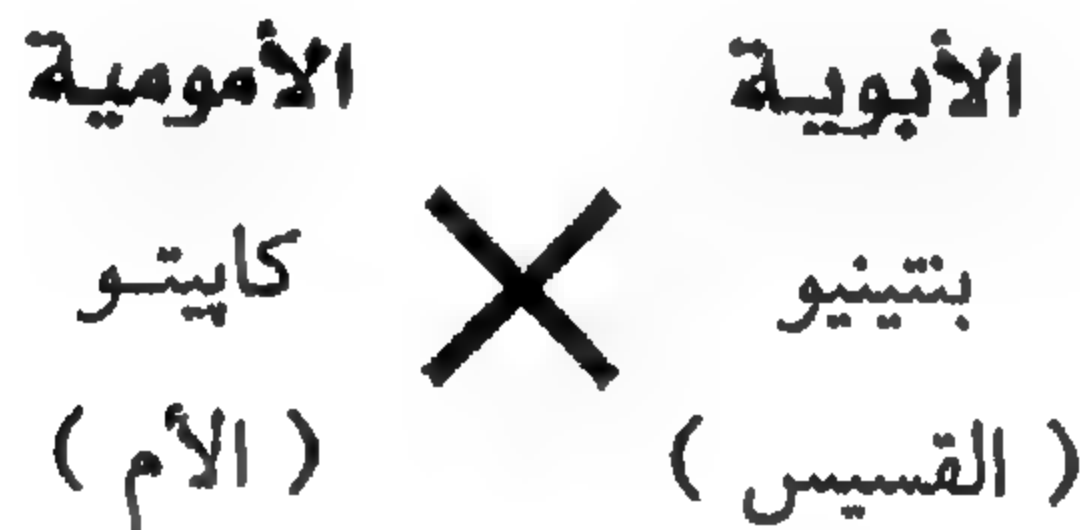
« الأول أعد به » ، قالت كاييتو وهى ترانى أتردد ، ثم أضافت أنها فى انتظار أن تسمع الثانى .

كم كلّفنى أن أنطق به ، وهل كان ينبغى ألا يخرج أبدا من بين شفّتى ! ماكنتُ سمعتُ ما سمعتُ ، وما كان تعيّن علىّ أن أكتب هنا شيئا قد يجد المرء أن من الصعب تصديقه .

« الثانى ... نعم ... هو هذا ... عِدِّينى بأن أكون القسيس الذى يُزوّجك » .
« مَنْ يُزوّجنى ؟ » قالت مقلّدة وهى ترتعش قليلا .

ثم أرخت راويتى فمها وهزت رأسها . « لا ، يا بنتينيو » ، قالت . « هذا سيعنى الانتظار وقتا طويلا . أنت لن تصبح قسيسا بين عشية وضحاها . هذا سيستغرق عدة سنين ... انظر ، سأعدك بشيء آخر : أعدك بأنك ستقوم بتعميد طفلى الأول » (الفصل ٤٤) .

ويمكن تلخيص الاستقطاب بين الشخصيتين عند هذه النقطة بالشكل التوضيحي التالى :



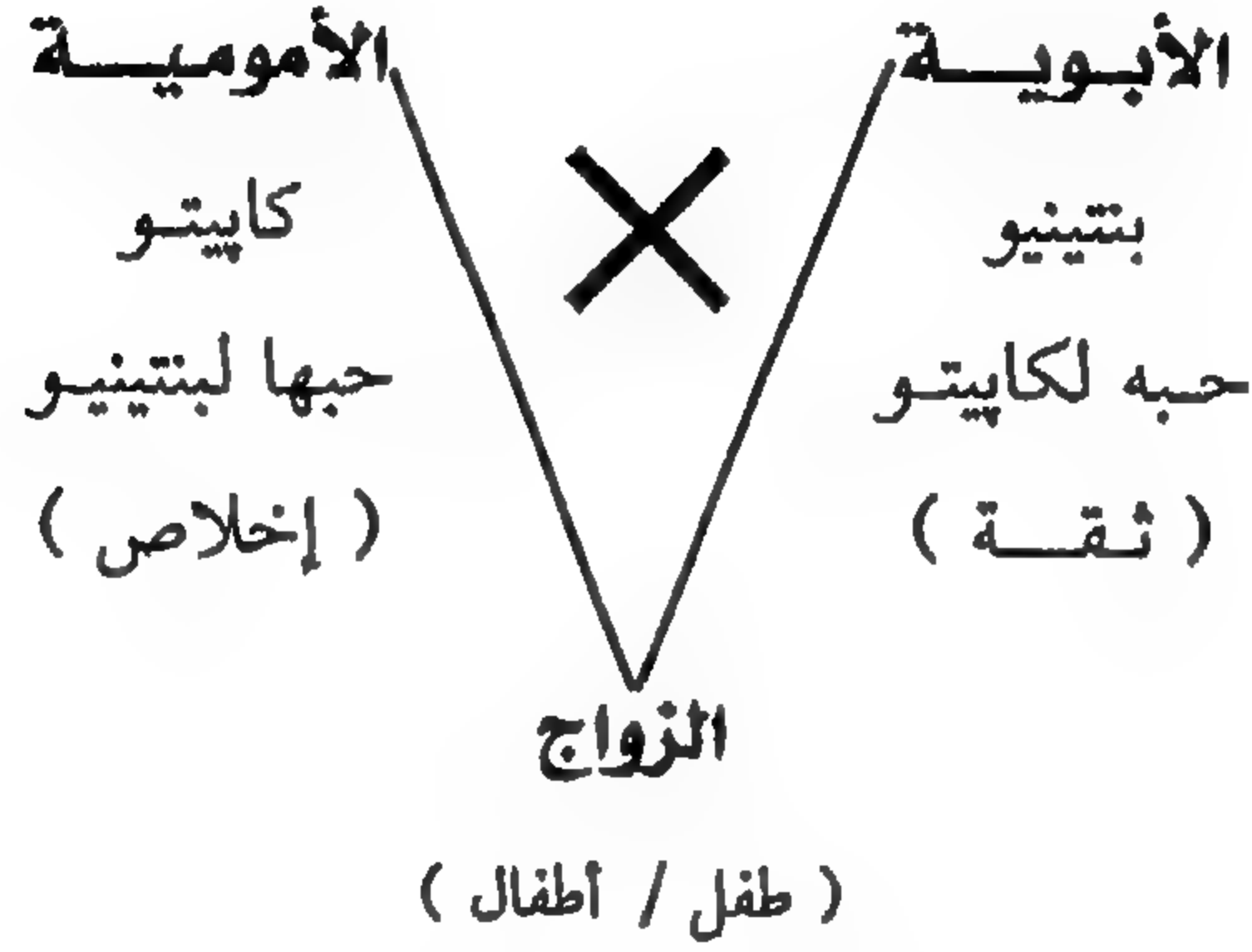
والكلمتان اللتان تم وضع كل منهما بين قوسين تمثلان ما كان من المفترض أن تكونه كل شخصية فيما لو أن نسق القيم الأبوى أو الأموى قاده أو قادها بصورة كاملة . كان بنتينيو سيصبح قسيسا داخل كنيسة بطريركية (أبوية) . ويشير اسم « الأب » وخطاب الاحترام التهكمى لكاييتو ، « قداستك » ، إلى الطابع الأبوى والسلطوى لمنصب القسيس . وعن طريق جعل كاييتو تعد بأن اعترافها سيكون له ، يُبين بنتينيو أن من شأن وضعه أن

يعطيه الحق فى إصدار الأحكام حول سلامة أفعال الناس وفقاً للقانون الكنسى . وعن طريق جعل كاييتو تعد بأنها ستدعه يؤدي طقوس زواجها فإنه يُبين أنه يتوقع أن يكون قادراً على إقرار أفعالها وأفعال الآخرين وأن مثل هذا الإقرار سيكون ضرورياً . كما يُبين أنه ، عن طريق توليه لمركز السلطة ذاك ، سيتنصل بالضرورة من إمكانية أن يتزوج . ومن ناحية أخرى فإن كاييتو ، بوعدها بأن تدع بنتينيو يُعمد طفلها الأول ، تُركّز على قيمة أساسية من قيم النسق الأمومى - إنجاب الذرية . كما أنها تُوضح بصورة جلية إلى حدّ مؤلم أنها ، فى سبيل تحقيق هذه الغاية ، ستكون مستعدة للتبرؤ من ارتباطها مع بنتينيو وللبحث عن رجل آخر لإنجاب الطفل . ونلاحظ أن بنتينيو أكثر اهتماماً بالإخلاص الزوجى منه بالخصوبة حيث أن وعده يتعلق بطقوس الزواج وليس بالتعميد . وينطوى وعد كاييتو على تأكيد مناقض . ففي هذه المحادثة تُقلّل كاييتو من أهمية الزواج ، بما يتفق مع النزعة الأمومية ، وتشدد على أهمية ثمرة الزواج (١١) * .

* يؤكد سيلفيو رابيو عن حق أن كاييتو تضفى قيمة عالية على الأمومة . وهو يشخص موقف بنتينيو بأنه موقف القيم البرجوازية التقليدية ويلاحظ « البقايا الأبوية » لهذه القيم . وهو يعزو ، بصورة ضمنية ، الكثير من القيم الأمومية إلى كاييتو غير أنه يركّز بصفة عامة على « أنوثتها » المبهمة التحديد فى الواقع ، والتي يقول إنها تقاوم للتحرر من أغلال السيطرة الذكورية وتنتصر فى نهاية المطاف ، مع « انتصار المرأة على الرجل ، والأنوثة على الذكورة » . ويقوم « انتصار » رابيو على افتراض أن كاييتو خانت زوجها عن عمد لكى تحقق غرائزها الأمومية : « لقد انتهت إلى خيانة هذا الرجل . غير أنها لم تقم بحال من الأحوال بخيانة نفسها - أنوثتها ، المخلوقة بروعة من أجل الإنجاب » . غير أنه إذا صح الافتراض المعقول كذلك وفحواه أن كاييتو ظلت مخلصاً لبنتينيو ولم تكن إلا ضحية لغيرته المفرطة فإنه سيبدو أنه لا مجال أبداً لانتصار . وكما ستحاول هذه الدراسة أن تبين ، يحقق كل من الطرفين بمعنى ما « انتصاراً » عن طريق تمسك كل منهما كان الثمن بالمبدأ الخاص به [الأبوى أو الأمومى] ، غير أن الانتصار كلف الجانبين غالياً جداً وربما أمكن اعتباره أيضاً « هزيمة متبادلة » .

ويتفق چون جليديسون مع رأى القائل بأن « المبدأ الأبوى [فى أسرة بنتينيو] يظل سارياً ، حتى عندما يموت الأب : الواقع أنه عندما يموت فإن نتائجه تغدو حتى أكثر تدميراً مما لو كان حياً » (انظر الإشارة رقم ١١ من إشارات الفصل الرابع) .

ولأن الموقف الموضح فى الحوار متعارض فإن الاستقطاب بين الموقفين ملحوظ بسهولة . على أن مواقف وجهود هاتين الشخصيتين توفيقية ، خلال جانب كبير من الرواية ، لأنها تعمل على خلق توليف من الطبعيتين المتناقضتين . وتُقدم تلك الإمكانية للتوفيق نفسها فى صورة زواج مثمر ومفعم بالثقة .



وتتمثل القوة التى تدفع هذه الحركة نحو الحل الوسط فى الجذاب متبادل ، يبحث كل شخص منهما على تقديم تنازلات . والتنازلات موضحة فى الشكل الوارد أعلاه . ويقتضى الحل الوسط الذى يقدمه بنتينو الاستغناء عن الاحتياج الأبوى إلى المسئولية المطلقة من جانب شريكته . وما دام من غير العملى أو من غير الشائع فى المجتمع الحديث أن يجعل الرجل زوجته سجينه فإن الزوج لا يمكنه أن يكون واثقا تماما من أن أطفاله هم حقا من صلبه هو . ولهذا فإنه ينبغي أن يثق بزوجته وأن يكون مستعدا لقبول أية علامات إخلاص قد تكون مستعدة لإبدائها دون مطالبة بالإثبات . ومن جانب كاييتو ، يتمثل الحل الوسط الضرورى فى أن تكون مخلصه لرفيق واحد وربما فى أن تخضع للمساءلة عن سلوكها . ولو أن هذا التوليف عمل كما ينبغي لكانت النتيجة الطبيعية عائلة منسجمة بصورة معقولة لها طفل أو أكثر ، من خلالها يُشبع الأب حاجته إلى أن يكون له مجتمع يوجهه وينظمه ، وتشبع الأم حاجتها إلى إنجاب الذرية وإلى النفوذ عليها . ويبدو أن الزوجات ، وكذلك المجتمعات ، التى تميل الزيجة إلى أن تكون صورة مصغرة لها ، تنجح بفضل حل وسط بين الأبوية والأمومية . ويؤدى غياب هذا الحل الوسط إلى

التراخي والركود من طرف والخضوع والاغتراب من الطرف الآخر . ويتوقف التعايش بين هذين النسقين على التنازلات المتبادلة . ومن الجلى أن مثل هذا التوليف المنسجم لا يمثل المحصلة النهائية في دون كازمورو . وسوف تبحث بقية هذا الفصل كيف يتخذ كل من بنتينيو وكايتو ، رغم حبهما المتبادل ، خطوات تؤكد موقفيهما المتصلبين كممثلين لهذين النظامين المتباينين .

بنتينيو كرباً أسرة

كثيرا ما يقترن تقدير بنتينيو للقيم الأبوية باهتمام مفرط بذكورته . وفي المجتمع لا يكون هناك بالضرورة ربط بين هذه العناصر ، لكنها قد تميل إلى ذلك . أما في الرواية فإنها كذلك بكل وضوح . تأمل ، على سبيل المثال ، غيرة بنتينيو من غندور في الحى يركب ظهر حصان . وإلى جانب التفسير البديهي وهو أن بنتينيو يعتقد أن الغندور يغازل كايتو ، هناك تفسيران أساسيان لغيرته . ويتمثل أحدهما في الربط ، اللاواعى ربما ، بين ركوب ظهر الخيل والرجولة . وبهذا الخصوص ، نتذكر وصف بنتينيو لتجربته الأولى الفاشلة على ظهر حصان وتوضيحه أنه تعلم فيما بعد أن يركب ، عن خجل من عجزه أكثر مما عن رغبة في الركوب . ويبيّن توضيحه أن هناك من علّقوا عندما بدأ يتعلم بقولهم : « الآن سيهتم حقا بالبنات » (الفصل ٦) ، ربطاً ذهنيا بين ركوب ظهر الخيل والذكورة . غير أن هناك تفسيراً آخر أعمق جذورا يتصل بالقيم الأبوية : الحصان رمز للتنقل ؛ ولهذا فإن قدرة المرء على السيطرة على حصان توحى بالإخلاص لأخلاق السيطرة والتنقل في الأبوية . وهذا التقدير للتنقل يعجد المزيد من التعزيز في افتتان بنتينيو بالعربات ، كما نرى في الفصل المعنون « الكاريتّة » . وتوحى حالة الخيل وراكبي ظهور الخيل بطبقات سيكولوجية عديدة متراكبة يمكن تحليلها في أفعال الشخصيات . ونرى هنا دوافع على مستوى الدور التقليدى للتوقعات : بنتينيو غيور لأن من المفترض في مجتمعه أن يغار رفاق الفتيات . على أننا نكتشف ، في الوقت

ذاته ، مستوى أعمق للدوافع يتصل بعدم أمانه كرجل . غير أنه تظل هناك طبقة أعمق ، تقوم على التوترات العامة بين الأمومية والأبوية ، وهي تشتمل على الطبقات الأخرى وتضعها في سياق أعرض . ولهذا فإن تفسيرات أفعال الشخصيات من حيث التقاليد المجتمعية أو من حيث الحاجات السيكولوجية اللاواعية لا تتعارض مع تفسير يأخذ في اعتباره الأمومية والأبوية . وعلى العكس فإن هذه البنية العميقة الجذور يمكن النظر إليها على أنها أساس للجوانب الأخرى ، التي هي إلى حد ما ظواهر ثانوية مصاحبة .

وفي علاقته مع كاييتو ، يبدى بنتينيو الميل إلى إصدار التوجيهات وإلى التملك . وعندما يستشير جوريه دياس غيره بنتينيو بالإشارة إلى احتمال أن « شابا متأنقا من الحى » قد يجرف كاييتو بعيدا ويتزوجها ، يبدى بنتينيو ميلا إلى أن ينظر إلى كاييتو على أنها ملك له : « تذكرتُ عندئذ أن بعضهم | بعض الشبان المتأنقين | اعتادوا أن يحملقوا فى وجه كاييتو - وكنت أحسّ أننى زوجها إلى حدّ أنه بدا وكأنهم كانوا يحملقون فى وجهى أنا ، مجردّ تعبير عن الإعجاب والحسد » (الفصل ٦٢) . وتكشف اعترافات بنتينيو حول تلهّفه على أن يكون له ابن عن الطابع الأبوى الاستحواذى لقيمه ، ذلك أنه يصف « لهفته على طفل ، . . . طفلاً من جسدى أنا » (الفصل ١٠٨) . ولهذا الموقف ، وهو موقف مشترك وتقليدى فى المجتمع الحديث ، أسسه فى تأكيد الأبوية على القانون المصطنع . وتميل الملكيات الشخصية إلى أن تكون غائبة فى الاتجاه المشاعى للأمومية . والواقع أن القانون الوضعى الأبوى يخلق مفهوم الملكية الشخصية ويشجّع إدراج الكائنات البشرية ضمن هذا المفهوم . وباعتباره محامياً ورجلاً غيوراً فى آن معا ، يرمز بنتينيو إلى انسجام روح التملك مع تحيُّز لصالح القانون الوضعى .

ورغم افتقاره إلى الكاريزما الشخصية ، يرغب بنتينيو فى أن يلعب دور ربّ الأسرة المسيطر والموجّه . ويبيّن وصف مراسم زواج كاييتو وبنتينيو كيف يعطى بنتينيو أهمية للإشارات إلى أن الزوجة ينبغى أن تكون منقادة فى الزواج . وهو يتذكّر الاستشهاد الكتابى من القديس بطرس ، والذى يتلى فى الزفاف : « أيتها النساء كنّ خاضعات

لرجالكن . . . كذلك أيها الرجال كونوا ساكتين بحسب الفطنة مع الإناء النسائي كالأضعف معطين إياهن كرامة » (الفصل ١٠١) . ولا تفهم كاييتو هذه الكلمات في حينها لأنها باللاتينية ، غير أن بنتينيو يستوثق من أنها تعرفها ، ذلك أنه يشرح لها ما قيل فيما بعد . أما حقيقة أنه يعتزم أن يجعل زوجته خاضعة ، وأنها راغبة في التعاون إلى حد معين ، فهي مبيّنة في الفصل الذي يأمر بنتينيو فيه كاييتو بأن تكفّ عن إظهار ذراعيها عاريّين على الملأ . وفي ذلك الفصل ذاته يكشف عن أنه كان قد أقنعها بعد إلحاح بأن تكفّ عن الغناء لسوء صوتها في الغناء (الفصل ١٠٥) .

ويفهم بنتينيو علاقتهما فهماً هيراركياً . فلأنه من مكانة اجتماعية أعلى وكذلك أعلى تعليمًا ، يشعر بنتينيو بأن له الحق في توجيه كاييتو بشأن أمور متباينة . والواقعة التي يغار فيها من البحر (حيث سرق البحر انتباهها بعيدا عنه أثناء درس في الفلك) مثال جيد . ويشير الفصل ذاته إلى الهيراركية الاقتصادية في الأسرة ، حيث يعطى بنتينيو علاوة لكاييتو (الفصل ١٠٦) . ونزعة بنتينيو الاستبدادية هي على الأقل جزئيا ثمرة حياته العائلية ، فرغم أنه لم يتمتع بميزة أن يكون له أب يُربيه إلا أن لديه أفكاراً محددة عن مكانة أبيه في الأسرة . وتبقى أمه وفيّة للغاية لزوجها ، حتى بعد وفاته بوقت طويل . وهي تلبس ثياب الحداد بقية عمرها وترفض الانتقال من بيت شارع ماتاكافايوس ، حيث عاشا ستييهما الأخيرتين معاً . وعلى جدار بيته ، يحتفظ بنتينيو بصورة زيتية لأمه وأبيه . ويبيّن وصفه للصورة طريقة فهمه لدور الأب على أنه استبداديّ واستحواذيّ : « إنهما صورتان يمكن اعتبارهما أصليّتين . تلك الخاصة بأمي ، المسكة بزهرة في اتجاه زوجها ، تبدو وكأنها تقول : « كُلى لك ، يا فارسي المغوار ! » أما تلك الخاصة بأبي ، الذي يطلّ ناظرا إلينا ، فتدلى بهذا التعليق : « انظروا كم تحبني هذه الفتاة . . . » . أما واقع أن أباه كان هو القوة المهيمنة في الأسرة فيجري الإيحاء به عندما يُسلّم بنتينيو بأنه لو أن والده عاش لكان من المحتمل إقناع دونا جلوريا بالعدول عن نذرهما بأن تجعله قسيسا ، وكان من الممكن أن يقتفى أثر أبيه في حياة سياسية (الفصل ٨٠) * .

* أحال المؤلف إلى الفصل ١٢٠ والصحيح هو الوارد أعلاه - المترجم .

كاپيتو كأم رئيسة

من جهة أخرى ، يبدو أن كاپيتو تربت في أسرة يغلب عليها الطابع الأمومي . ويبدو أن أمها دونا فورتوناتا ، التي كانت تعتمد في ذلك الحين على سطوة دونا جلوريا ، هي التي تدير شئون الأسرة . ويجري إبراز هذه السيطرة في مناسبتين على الأقل : عندما تُقنع المراتان پادوا بإنفاق نقود جائزة اليا نصيب التي فاز بها في شراء بيت بدلا من شراء أشياء أكثر تبذيرا ، وعندما تُقنعانه بالعدول عن قتل نفسه عندما تصل فترة قيامه بمهام المدير بصفة مؤقتة إلى نهايتها (الفصل ١٦) . وهنا يفسح اهتمام پادوا بالمقام الرفيع والمكانة الاجتماعية المجال للتشديد الأمومي على الحفاظ على حياة الإنسان .

وبينما يميل بنتينيو إلى الاعتماد على رموز السلطة التقليدية في المساعدة على الإفلات من المعهد الديني ، تسلك كاپيتو طريقا مختلفا . ويحلم بنتينيو حلم يقظة يلجأ فيه إلى دون پدرو الثاني للحصول على الإعفاء من نذر دونا جلوريا . وتبين نصيحة كاپيتو لبنتينيو بأن يترك الإمبراطور في سلام ، وبأن يعتمد على تدُّخل چوريه دياس مع دونا جلوريا ، أنها تفهم أن قوة صنع القرار متروكة للأم وأنها تخضع للتأثيرات الداخلية أكثر منها للضغوط الهيراركية الخارجية (الفصل ٣١) . وفي الوقت ذاته ، يبدو أن كاپيتو تدرك الدوافع القوية وراء المبادئ الاستبدادية للشرف والسيطرة كما يبدو أنها قادرة على تشجيع تلك القيم عندما يكون بالإمكان استخدامها لأغراضها الخاصة . وتُبدى كاپيتو هذه القدرة عندما تسعى إلى استثارة رغبة بنتينيو في معارضة أمه باستفزاز إحساسه بالرجولة بهذا السؤال : «هل أنت خائف؟» (الفصل ٤٣) .

على أن علاقة كاپيتو بالأمومية ليست بنفس وضوح علاقة بنتينيو بالأبوية ، ربما لأن وصفها مصبوغ بالتحيز الأبوي لبنتينيو . وعلى سبيل المثال ، يبدو أن بنتينيو يتهم كاپيتو بأنها متسلقة اجتماعيا ، مقدما أمثلة من قبيل «حب استطلاعها» ، الأمر الذي يستتج أنه يُثبت رغبتها في الفور برضا أعضاء أسرة سانتياجو (الفصل ٣١) ، ورغبتها في نهاية

مبكرة لشهر عسلهما في تيجوكا ، الأمر الذي يقول إنه كان مدفوعا بحاجتها إلى استعراض زوجها الجديد أمام العالم (الفصل ١٠٢) . غير أننا ، إذا سلمنا بأن تقييماته مشبعة بنظرة شخص يفكر في إطار هيراركي ، يمكننا أن ننظر إلى أفعالها على أنها أدلة على قيم أمومية . أما تلهفها على أن تكون مع أفراد طبقة أعلى فقد يدل ببساطة على أنها مهتمة بالناس والأشياء بوجه عام . وبالإضافة إلى ذلك فإن رغبتها في العودة إلى البيت خلال شهر العسل قد تكون مدفوعة حقا باهتمامها بالأقارب ، كما أصرت على أنها كانت كذلك .

وهناك حادثان هلمان يوضحان كم تميل كاييتو إلى قيم الجانب الأمومي للتضاد .
وأحد هذين هو «قسم عند البئر» . ذلك أن بنتينيو ، تحت تهديد أن يجرى إرساله إلى المعهد الديني ، يقترح قسما يضمن الالتزام المشترك . وتقبل كاييتو قسم بنتينيو ، غير أنها تقترح عندئذ قسما معدلا تعديلا طفيفا من جانبها :

« هل تقسمين على شيء ؟ ستقسمين على ألا تتزوجي أحدا سواي ؟ »

أقسمت كاييتو بلاتردد ، بل رأيت خديها يتوردان من فرط السعادة . أقسمت مرتين ثم مرة ثالثة .

« حتى إذا تزوجت أخرى غيري ، سأفي بقسمي ولن أتزوج أبدا - في أي وقت من الأوقات » .

« إذا تزوجت أخرى غيرك ؟ »

« أي شيء يمكن أن يحدث ، يا بنتينيو ، ربما وجدت فتاة أخرى تميل إليك ، وتقع في حبها ، وتتزوجها . من أنا بالنسبة لك حتى تتذكرني في وقت كهذا ؟ »

« لكنني أنا أيضا أقسم ! أنا أقسم ، يا كاييتو ، أقسم بالرب العظيم أنني لن أتزوج من غيرك . هل يكفي هذا ؟ »

« يجب أن يكفي » ، أجابت . « لا أجرؤ على أن أطلب أكثر . نعم ، أنت أقسمت ... لكن دعنا نقسم بطريقة أخرى . دعنا نقسم أننا سنتزوج من بعضنا ، مهما يحدث » (الفصل ٤٨) .

ويبدو أن قبول كاييتو بالقسم الأول يتم تقديمه كعامل مساعد على القسم الثاني . وبحدقها البالغ (« لا أجرؤ على أن أطلب أكثر ») تنجح في اختيار تعاهد يناسب أغراضها بصورة أوثق . وطلب بتتنيو منها أن تقسم « على ألا تتزوجي أحداً سواي » - يشدد على صيغة مانعة ، لكن ليس بالضرورة على التزام بالزواج . وبما ينسجم مع روح الأخلاق الأبوية فإن قيمة الإخلاص هي العليا . أما قسم كاييتو - « على أننا سنتزوج من بعضنا ، مهما يحدث » - فإنه لا يترك إمكانية للعزوبة . إن قسمها يشدد ، بما يتفق مع نسق القيم الأمومي ، على إمكانية الخصوبة .

وهناك حادث آخر يشير إلى التوجه الخاص بكل منهما وهو ذلك الذي تعبر فيه كاييتو عن نفورها من استعمال جوريه دياس لعبارة « ابن الإنسان » :

تكلم هذه المرة بأسلوب الكتاب المقدس (كان قد تصفح سفر حزقيال في الليلة السابقة كما علمت في وقت لاحق) ، وظلّ يسأله ، « كيف الحال ، يا ابن الإنسان ؟ » « قل لي ، يا ابن الإنسان ، أين لُعبك ؟ » « تريد حلوى ، يا ابن الإنسان ؟ » .

« ما حكاية ابن الإنسان هذه ؟ » سألت كاييتو بحدة .

« هي طريقة الكلام في الكتاب المقدس » .

« حسنا ، أنا لا أحبها » ، ردّت .

« أنت على حق ، يا كاييتو » ، وافق التابع (الفصل ١١٦) .

ولا يجرى تقديم أي تفسير صريح لاستياء كاييتو . وإنما يشير الراوى بذلك ضمناً إلى أن العبارة تُزعج كاييتو لأنها تُلقت النظر إلى أبوة حزقيال غير الشرعية . وقد يكون ذلك

صحيحاً أو لا يكون (١٢) . وهناك أيضاً مبرر كافٍ لاستيائها من تعبير «ابن الإنسان» ضمن سياق النزعة الأمومية . وتعبير «ابن الإنسان» = «ابن الرجل» ملئ بالتداعيات الأبوية لأنه يؤكد الصلة بالأب ويستبعد الأم . وربما كانت كاييتو تمقت هذه العبارة غريزيا لنفس ذلك السبب - فبقدر ما يتعلق الأمر بها فإن حزقيال هو حقا «ابن المرأة» . وسواء أكانت كاييتو خائنة لزوجها أم لا فإن أى شىء قد يُلَفَّت النظر إلى صلة الامتلاك بين الأب والابن سيكون مثيراً للاستياء بالنسبة لها إذا كانت تجد هويتها بصورة كافية فى قيم الأم الرئيسة .

ومن ناحية الحدث ، تُناصر كاييتو حق الأم بميلها إلى أن تكون غير تقليدية ، ومندفعة ، ومتحررة من القيود . وينسجم وصفها الجسماني مع هذه السيولة ويعزّز إلى حدّ أبعد ارتباطها بالأمومية . ولاشك فى أن «عينها اللتين مثل مدّ البحر» هما سمتهما الجسمانية المميزة الأقوى سحرا . وصورة الـ ressaca ، بمعنى مدّ البحر ، تُوحى بالدورة القمرية ، الزمن الطبيعي بالمقارنة مع الزمن المصطنع ، وبالمدّ والجزر ، وبمفاهيم أخرى ترتبط تقليدياً بالوعى الأمومى (١٣).

فشل التوفيق

تتجسّد العقبات التى تعترض سبيل التوفيق المنشود بين كاييتو وبنيتينو فى دونا جلوريا وإسكوبار . ونذّر دونا جلوريا للرب بأن تجعل ابنها قسيساً ، إذا وهبها ابناً ، هو أوّل تهديد ضدّ الحلّ الوسط . والواقع أن نذّر النذور ، هذه الممارسة لتأثير مفتعل بحت par excellence ، تُزوّع هام لدى كل من دونا جلوريا وابنها .

ولو أن دونا جلوريا لم تقتنع فى نهاية المطاف بأنها قد وفّت بنذرها عن طريق التكفّل بديل فربما كان بنيتينو قد صار قسيساً كاثوليكيًا . ولاشك فى أن منصب القسيس يمثل مركز سلطة ضمن النظام الأبوى . وعزوبة من يحتل هذا المنصب عنصر هام فى هذه الرواية ، ذلك أنه بانفصاله عن الزواج يُوحى باستحالة التوفيق بين الأبوية المتطرفة والأمومية المتطرفة ، أو حتى بطبعة حلّ وسط منها . وهكذا فرغم أن دونا جلوريا أم

ويمكن أن تسلك سلوكاً «أنثوياً» نموذجياً ، فإنه لا يمكن اعتبارها نصيرة للأمومية . إنها ، على العكس ، تعزز الأبوية وتميل إلى التأثير فى بنتينيو فى ذلك الاتجاه ، ليس فقط عن طريق تشجيعه على أن يصير قسيساً ، بل أيضاً ، وهذا أكثر أهمية ، عن طريقه تعليمه تلك القيم من خلال الحد الأقصى من الولاء لزوجها المتوفى . وبمجرد تغلب كاييتو وبنتينيو على تهديد المعهد الدينى ومنصب القسيس ، تصير دونا جلوريا شخصية غير هامة فى الرواية نسبياً . غير أن تأثيرها يبقى مع بنتينيو إلى النهاية حيث يزداد تشبهاً بقيمه الاستبدادية .

أما تهديد إسكوبار للتوفيق فإنه مبهم . فلما أنه يصير شريك كاييتو فى الزنا ويكون أباً لابنها ، أو أنه لا يفعل أكثر من أن يُبدي إزاء كاييتو - ويتلقى منها بدوره - صداقة ومودة أكثر مما يكون بنتينيو مستعداً لقبوله . وفى كلتا الحالتين فإن إسكوبار يمثل شخصية لا «تتعاطى» الأخلاق الأبوية وتدفع كاييتو إلى موقفها المتحيز . ذلك أن وجوده فى الرواية يساعد فى جعل كاييتو وبنتينيو يؤكدان طبيعتهما غير المستعدين للحلول الوسط . والواقع أن غيرة بنتينيو ، الناشئة من عدم أمانه ، تُستثار لأن إسكوبار لمجح فى إجاب طفلة ، بينما لم ينجح هو ، ولأن إسكوبار أقوى جسمانيا وأكثر ميلاً إلى إخضاع القوى الطبيعية (١٤)* . وعندما يغرق إسكوبار ، يصطدم بنتينيو بمصادفة بالعلامة المؤكدة لشكوكه النشطة أصلاً عندما يرى كاييتو عند جثمان صديقه . وهو يفترض الأسوأ . ويفهم إبداء التعاطف بطريقة أبوية على أنه إبداء لولاء «رأسى» من الزوجة للزوج ، رغم أن الاحتمال الأرجح هو أن تعاطف كاييتو ، سواء أكانت خائنة أم لا ، إنما هو «أفقى» أكثر ، يُثبت أواصر المحبة كتلك التى تقوم بين الأخت وأخيها . ومن تلك اللحظة فصاعداً ، لم يعد بوسع بنتينيو أن ينظر إلى الصبى حزقيال دون أن يرى إسكوبار خارجاً من القبر .

* على سبيل المثال ، يقول بنتينيو إنه يحسد إسكوبار على قوة نراعيه . وفى هذه المناسبة ، يدعو إسكوبار إلى السباحة قائلاً : «غداً سيكون البحر تحدياً» (الفصل ١١٨) ، غير أن بنتينيو يرفض (انظر الإشارة رقم ١٤ من إشارات الفصل الرابع) .

وتدرك كاييتو شكوك زوجها ويرفضها أن تحاول طمأنته على أن حزقيال ابنه هو ، تتخذ موقفا غير متعاطف عن قصد مع الموقف الأبوي . وأثناء المواجهة الأخيرة بين بنتينيو وكاييتو ، نرى رب الأسرة والأم الرئيسة يتخذان وضع القتال ضد بعضهما . وهو يعلن اتهامه ويوضح مَنْ هو الأب في اعتقاده . ومتخذاً موقفاً أشبه بموقف قسيس ، الأب المسيطر الذى يبدو أن قدره هو أن يكونه ، يطلب منها اعترافاً (١٥)* . غير أن كاييتو ، وكأنما لتُكر سلامة نسق يوجب على المرأة الإخلاص لرجل واحد ، أو حتى تفسيراً لعلاقاتها الجنسية ، لا تقدم كلمة واحدة دفاعاً عن نفسها . وهكذا فإن القوتين التوفيقيتين - الثقة من ناحية ، والاستعداد للترحيب بالثقة من الناحية الأخرى - قد جرى التناكر لهما .

وينفصل بنتينيو عن كاييتو وابنها . وتؤكد مسافة ذلك الانفصال - يبقى الطرفان على جانبي المحيط الأطلنطي - عجز نَسَقِ القيم عن أن يتم التوفيق بينهما فى هذه الحالة المحددة . أما حزقيال ، الذى كان يمكن أن ينتهى ، لولا ذلك ، إلى أن يمثل الجمع المنسجم بين القيمتين ، فإنه يخسر أمه ويخسر أباه (سواء حرفياً ، عبر الموت ، أو بطريقة أخرى) ، أو يموت ، كيتيم منفى ، من مرض غريب فى بلاد غريبة .

وفى هذا الصدام المأساوى بين الضدين ، يدافع كل من بنتينيو وكاييتو عن قضيته الخاصة إلى حد استبعاد كافة الاعتبارات الأخرى . ويتم التوصل إلى حل وسط بين النقيضين من خلال زواج بنتينيو وكاييتو ولكنهما يفقدانه فى النهاية . وإذا كان كل من النقيضين ينطوى على اعتراف بصحة الآخر ، فلا بد أنه مائل فى الإحساس بالخسارة الذى تؤكد به كل من الشخصيتين أنها على صواب . إنهما يسعيان وراء قضيتيهما المتباعدتين

* لا يرضى بنتينيو إلى أن يتلقى ، وفقاً لتصوراته ، اعترافاً من هذا القبيل . وهو يقول إنه كاد يستنتج أنه ضحية «وهم كبير» عندما دخل حزقيال إلى الحجرة . وينظر هو وكاييتو كلاهما بصورة لا إرادية إلى صورة إسكوبار القوتوغرافية على الجدار . وهو يستنتج أن «ارتباكها كان اعترافاً خالصاً» (الفصل ١٣٩) (انظر الإشارة رقم ١٥ من إشارات الفصل الرابع).

حتى النهاية غير أنهما يعرفان ثمن إصرارهما ويُحسّان به .

والواقع أن الفشل فى تحقيق التوفيق يُحوّل بنتينيو إلى مُبغض شكاك للبشر ، إلى «دون كازمورو» . وفى هذا اللقب المستعمل لبنتينيو ، تُوحى كلمة «دون» Dom فى الحقيقة بالمفارقة فى وضعه . فهذه الكلمة مشتقة من dominus - مالك ، قائد ، سيّد (١٦)* . وهى تستعمل أحيانا لقباً لكبار رجال الدين . وكانت جهود بنتينيو عندما كان شاباً موجّهة نحو تفادى رجال الدين ، غير أنه من خلال إصراره حصل على لقب إكليريكى مستخدم استخدماً تهكمياً . ورغم أنه قد لا يكون أعزب بالمعنى الدقيق إلا أنه أعزب بمعنى أنه تبرأ من الزواج . وفضلاً عن ذلك ، ينجح بنتينيو فى حَمَل لقب «دون» لأنه يصرّ على تأكيد حقه فى الامتلاك والقيادة . غير أنه بفعله هذا ، يفقد كاييتو - عالمه ، نداءه الحقيقى الوحيد ، جوهر الحياة الذى أراد إلى أقصى حدّ أن يمتلكه .

قراءة ميتا - أدبية

والحقيقة أن ثنائية الأمومية والأبوية عمالة للنظريات المتعارضة بشأن العلاقة بين القراء ، والمؤلفين ، والأعمال الأدبية (١٧) . فمن ناحية ، يمكن النظر إلى العمل الأدبى من وجهة نظر «استبدادية» ، وهذه تُناظر الأبوية . وهى تفترض أن النص مستمد وكذلك دلالاته من المؤلف ، فهو الذى يبينه ويوجّهه (ويُعيدنا هذا إلى اللفظة اللاتينية *facere* ١ يفعل ، يصنع ٢ ، وهى نفس الجذر الذى لاحظناه للفظ «artifice» ٣ براعة ، مهارة ٤) . ويفهم القراء «الأبويون» إنتاج عمل أدبى على أنه صنعة ، تحتاج إلى قوة ، ومثابرة ، ومهارة ، وذكاء - حرفياً «كعمل» . وهكذا فإن أية دلالات يتضمنها العمل الأدبى موجودة فيه بقصد المؤلف وبراعته . ولهذا فإن القراءة التفسيرية هى محاولة لحُدُس الخطة الكبرى للمؤلف والوسائل التى حقق بها تلك الخطة .

* تشير هيلين كالدويل إلى هذا البُعد الاشتقاقى فى الاسم غير أنها تنظر إليه على أنه إشارة إلى ما عند بنتينيو من «إيمان بعلاقة خاصة مع الرب» ، وليس على أنه علامة على طبيعة استبدادية عامة (انظر الإشارة رقم ١٦ من إشارات الفصل الرابع) .

وعلى مدى السنوات العديدة السابقة نشأت حركات نقدية سعيًا وراء دحض هذا التوجه «الاستبدادي» ، ولإثبات «المغالطة المتعمدة» التي ينطوي عليها ذلك ، ولاقتراح نظريات بديلة عن مكانة النص . وقد انتهت هذه الجهود إلى وجهات نظر عديدة ترتبط بها ، وهي تماثل ، أو حتى تنشأ من ، نزعة أمومية . وبدلاً من النظر إلى مؤلف عمل أدبي على أنه الأب المسيطر ، يميل القراء «الأموميون» إلى فهم المؤلف على أنه نموذج أم mother - figure ، أم ملقحة بالتقاليد الأدبية ، والأعراف الاجتماعية ، وبمجموعة عشوائية من «الكروموسومات» اللغوية ، وهي بعد فترة ملائمة من الحمل تحقق ثمار مخاضها . فالمؤلف ، في جوهره ، يلد (يُنجب) . والعمل الأدبي ليس نتاج الصنعة الفردية بقدر ما هو نتاج الثقافة بكل أبعادها . فهو ينتمي إذن إلى المجتمع أكثر مما ينتمي إلى المؤلف .

وتكشف رواية دون كارمورو عن الصراع بين الأبوية والأمومية الأمر الذي يشكل الأساس للكثير من التوترات الاجتماعية والفردية . وفي الوقت ذاته ، تُوحى الرواية بصراع مماثل بين الأنماط المتعارضة من القراءة . وهي تفعل هذا عن طريق لعب مجازي معقد يشمل السلطة النصية ، والتأليف ، والأبوة .

وفي الفصل الأول من الرواية ، يشرح بنتو السبب وراء حقيقة أن عنوان العمل ليس عنوانه في الواقع . فقد كان «دون كارمورو» لقباً منحه إياه قارئ شعر شاب كان مسافراً بجانبه عبر المدينة ذات يوم . ويقول بنتو :

... لم أجد عنواناً أفضل لقصتي ؛ وإذا لم يظهر عنوان أفضل فليبق هذا العنوان كما هو ! سيعرف شاعري الذي التقيتُ به في القطار أنني لا أحمل له ضغينة . وسيكون قادراً ، بقليل من الجهد ، مادام العنوان عنوانه ، على أن يقرر أن هذا الكتاب كتابه . هناك كُتُب لاتدين بأكثر من ذلك لمؤلفيها ؛ بعضها وليس كثير منها (الفصل ١) .

وهنا يلعب الراوى بالفكرة المتناقضة ظاهريا والمتمثلة فى أن المؤلفين قد لا يكونون مولّفى أعمالهم . ذلك أن بعض الأعمال ، مثل العمل الذى يكتبه بنتو فيما يُفترض ، ١ - لها عناوين من مصادر أخرى غير أنها من إنتاج مؤلفيها بالكامل فيما عدا ذلك . وهناك أعمال أخرى ٢ - قد تكون لها عناوين قام بتقديمها مؤلفوها غير أنه يمكن نسبتها فيما عدا ذلك إلى مؤلفين آخرين . ويظل من الممكن ، كما يقول ، أن تكون هناك أعمال غيرها ٣ - لا تكون عناوينها ولا يكون تأليفها لمؤلفيها المفترضين .

ويبدو أن بنتو يشير هنا إشارة غير مباشرة إلى مسألة الأبوة التى سيطرحها ويحاول إقامة الدليل عليها طوال مجرى الرواية . وأساس اللغة المجازية المستخدمة هنا يتمثل فى ثنائية بين التأليف والأبوة . وهكذا فإن بنتو يلفت الأنظار منذ البداية ذاتها إلى مسألة «تأليف» حزقيال ، حتى قبل أن تدخل أمّ الطفل فى المشهد . ويتمثل رَعم الراوى فى أن الحالتين ٢ ، ٣ فى الفقرة السابقة تنطبقان على حزقيال . فالطفل كتاب بعنوان شخص ومن تأليف شخص آخر ، بمعنى أنه يحمل اسم سانتياجو ولكنه ، فيما يعتقد بنتو ، ابن إسكوبار . وبمعنى آخر ، ليس لحزقيال اسم ولا تأليف مؤلفه المزعوم ، حيث أنه تمت ، تسميته على اسم إسكوبار (الفصل ١٠٨) .

غير أنه ، على العكس من هدف الراوى ، يبدو أن الحالة الأولى أيضا تنطبق على حزقيال ، فهو يمكن أن يحمل اسم رجل آخر غير أنه قد يكون مع ذلك ابن بتسينيو . وتماثلا كما أن الكتاب الذى يؤلفه بنتو يحمل عنوان رجل آخر لكنه مع ذلك كتاب بنتو (ويمكن أن نتغاضى عن فكرة أنه على مستوى آخر كتاب ما شادو فى الواقع) ، فهناك تفسير للرواية يتمثل فى أن حزقيال ، رغم أنه مُسمى باسم شخص آخر ويوصف حتى بأنه ابن شخص آخر ، هو فى الواقع ابن الرجل المتزوج من أمه . ويقصد الراوى بكل وضوح أن يبين أنه تعرض للخيانة - أن الطفل ليس ابنه - غير أن السرد رغم قصده يتناقض ، بتفسير بذاته ، مع نفسه ويوحى بالعكس . وبهذا الصدد ، وفى تناقض مباشر مع استعارة بنتو التى توارن بين المؤلفين والآباء ، فإن كتاب بنتو ليس فى الواقع كتاب بنتو على الإطلاق . فهذا الكتاب يقول شيئا لم يقصد منه بنتو أن يقوله أبدا .

والحقيقة أن رواية دون كازمورو بمؤلفها المزيف بضمير المتكلم وبقصتها المبهمة التي تتضمن مسألة الإخلاص ، والحيانة ، والنسبة إلى الأب ، قد خلقت لنفسها المجال المجازى المثالى لاستكشاف العلاقة بين المؤلفين ، والأعمال الأدبية ، والقراء . وتطرح الرواية مسألة ما إذا كان بالإمكان قراءة نية المؤلف أو ما إذا كانت اعتبارات النية فى صميم الموضوع . وتتضمن هذه المسألة فى ثناياها مشكلة ما إذا كان يمكن للعمل الأدبى ، حالما تتم كتابته ، أن «ينتمى» حقا لمؤلفها أبدا . والواقع أن ثيمة فخر المؤلف بإبداعه ، ونزوعه إلى تملك ذلك الإبداع ، ثيمة هامة فى الرواية . غير أنه يتلارم مع ذلك واقع أن ثيمة استيلاء القارئ على العمل الأدبى لمؤلف آخر هامة أيضا . وربما كانت هذه الأخيرة الهدف الرئيسى وراء تضمين قصيدة مديح القديسة مونيكا فى السرد . فقد ظل رميل دراسة لبنتينيو من المعهد الدينى يوزّع على أصدقائه على مدى سنوات نسخًا من كُتَيْبِهِ . وعند لقائه ببنتينيو بعد عدة سنوات ، يسأله : «هل احتفظت بمديحي؟» (الفصل ٥٤) . ويتلقّى بنتينيو نسخة ويستمتع بقراءتها بشدة ؛ غير أن الاستمتاع لا يأتى من المديح المقصود لصديقه بقدر ما يأتى من ذكريات الطفولة التى تنعشها القصيدة لدى بنتينيو فيما كان يقرأها . والراوى صريح فيما يتعلق باستيلائه على الكتاب ، قائلا إنه وضع فى المديح الكثير من الأشياء من عنده (الفصل ٦٠) . ويعمّم بنتو : «الحقيقة أن كل شىء يمكن العثور عليه خارج كتاب به فجوات ، أيها القارئ النبيل . هذه هى الطريقة التى أملاؤها ثغرات الآخرين ؛ بنفس الطريقة يمكنك أن تملأ ثغراتي» (الفصل ٥٩) .

وعملية الالتفاف هذه حول الأهداف المفترضة للكاتب ، وملء الفجوات واستخلاص الرسالة التى يخرج بها القارئ ، تقريبا خلف ظهر المؤلف أو فوق جثمانه الميت ، هو بالضبط ما يكون قارئ رواية دون كازمورو حريا بأن يفعله بالسرد الذى يقدمه سائتياجو . وبالقراءة بهذه الطريقة فإننا نضع أنفسنا فى موقف مماثل لموقف الأم الرئيسة . فنحن ننكر بصفة جوهرية حق امتلاك المؤلف على النص ونطالب به بدلا من ذلك ملكية لجمهور القراء ، يستخدمها كل قارئ منهم كما يترأى له .

غير أن القراءة الأمومية ، مثل نظيرتها الأبوية ، لها مزالقها . وعلى حين أن النظرة الأخيرة تُؤلد الجمود وضيق الأفق فإن الأولى تُؤلد نوعا من الرقة العقلية . وإذا جرى منح

القارئ الحرية الكاملة فإن المعايير تختفى إذن . ونصير مجبرين على قبول أية قراءة على أنها صحيحة . ولكن كم منا سيذهبون بعيدا إلى حدّ القبول ، مثلا ، بقراءة يكون فيها جوربه دياس أبا لحزقيال ؟

وليس من السهل اتخاذ موقف لا استبدادي تماما كقارئ لرواية دون كارمورو دون الوقوع في تفسيرات لا أساس لها بصورة مماثلة . ونحن نجد «السلطة» في الرواية لكل طرف من طرفي هذه الثنائية . ويقدم لنا الراوي أدلته على افتراض أن كاييتو مذنب ، غير أن الراوي ذاته (أو ربما المؤلف الحقيقي) يقدم لنا أدلة تؤيد براءتها أيضا . وإذا اتفقنا مع اتهام الراوي فإننا نقبل نواياه . وإذا قبلنا التفسير المضاد فإننا نختلف مع نواياه ، أليس كذلك ؟ لا ، في الحقيقة ، لأنه حتى في هذه الحالة فإننا ننقاد لنواياه ، باتباع توجيهاته الخاصة بأن «تملاً ثغراتي» . والحقيقة أن رواية «دون كارمورو» تضع القارئ في موقف ينطوي على مفارقة . والواقع أن الرواية تُجبر القارئ على إعلان حرته .

وتقدم رائعة ما شادو عبر شخصيتي كاييتو وبتسينيو توترا بين الأمومية والأبوية مع إمكانية حلّ وسط في رواجهما . وبصورة مماثلة ، وعلى مستوى ميتا - أدبي - metaliter-

ary ، يبدو أن الرواية تدعو إلى توفيقٍ عبر حلّ وسط - إلى زواج بين نظرة تتمحور حول المؤلف ونظرة أخرى تتمحور حول القارئ ، داعياً كلّ طرف منهما إلى تقديم تنازلات إلى الطرف الآخر .

الفصل الخامس

رحلة عبر عيّن مثل مد البحر

تتضمن الصيغة الأساسية لأسطورة البحث ، بمراحلها المتمثلة فى الخروج ، والعبور ، والعودة ، رحلة شاقة من نوع ما . ولهذا يمكن اعتبار التنقل جانباً من جوانب تلك القوة التى تمثل سمة جوهرية من سمات بطل النموذج الأصلى . وكلما عظمت قدرة البطل على أن يحقق خروجاً من موطنه الأصلى ، ويتخطى العقبات ، ويعبر الحدود ، ويعود إلى وطنه من جديد ، عظمت بطولته وعظم طابعه الأسطورى (١) . وبالمعنى الحرفى ، يُعدّ بتينيو نقيض البطل الأسطورى . وبدلاً من أن يكون ديناميكياً (نشطا فعّالا) جسمانياً لمجده ستاتيكيّاً (راكداً خاملاً) . ولا يلقي أىّ سفر يقوم به سوى أقلّ اهتمام فى الرواية . ومن الجلى أن بتينيو يدرس القانون فى سان باولو ، غير أنه لا يكاد يكون هناك أىّ ذكر لأى سفر يتعلق بذلك ، ويجرى تلخيص الفترة الجامعية التى استغرقت خمس سنوات بكاملها فى جملتين اثنتين لا غير (الفصل ٩٨) . ونحن نعلم أنه يسافر إلى أوروبا ثلاث مرات على الأقل - مرة لىترك كاييتو فى سويسرا ، ومرتين «لخداع الرأى العام» (الفصل ١٤١) . غير أن هذه رحلات خاطفة للقيام بمهام بالذات ولا أهمية لها تقريباً بالنسبة لسانتياجو وحتى أقل من ذلك بالنسبة للحبكة . ولا شك فى أنه لاشئ يربطها برحلة بحث .

ولكنّ إذا كان بتينيو ، بالمعنى الحرفى ، كاريوكا carioca (ريو دى جانيرووى = أحد أبناء مدينة ريو دى جانيرو) دائم الاستقرار فإنه بالمعنى المجازى رحالة عظيم جدير بالتشبيه بأبطال تراث رحلات البحث . وعن طريق الاستعارة يجرى تحويل أو تحويل رحلة بتينيو التى تغلب عليها التجريبية عن النموذج العيّن لأسطورة البحث . وبسبب هذا

التحويل ، يمكن أن تعيش الشخصية الرئيسية للرواية حياة برجوازية فى إطار حضرى واقعى وأن تحتفظ فى الوقت نفسه ببقايا لبطل فى عالم خارق للطبيعة ، يحارب ضد القوى المطلقة . وهكذا تسمح الوسيلة البلاغية المتمثلة فى الاستعارة بالحضور المشترك للأسطورة والحداثة فى الرواية .

البحث والرحلة البحرية المجازية

ونظرا لوجود إمكانيات لرحلة على البر ، أو فى البحر ، أو عبر الفضاء الجوى ، فليس من المدهش أن يختار ماشادو أسيس الماء كوسيلة يستخدمها لأسفار بتينيو المجازية . وكما سأحاول أن أبين فيما بعد فإن الرواية تستجيب لتراث أدبى ، وداخل العالم الناطق بالبرتغالية تُعدّ رحلة البحر على وجه الخصوص قيمة قوية ودائمة .

وتُقيم تعبيرات مجازية عديدة توازياً بين حياة بتينيو ورحلة بحرية . وخلال مناقشته مع مغنى التينور العجوز ، ماركوليني ، حول نظريته القائلة بأن الحياة أوبرا ، يقول بنتو إن الحياة يمكن كذلك أن تكون «رحلة فى البحر أو معركة» (الفصل ٩) . ويصف الراوى مساومته مع الرب على الحصول على إعفاء من نذر أمه ويقول إن الرهان إنما هو حول «خلاص أو تحطّم سفينة وجودى بأسره» (الفصل ٢٠) . وهو يشير إلى آمنيات الحياة على أنها «جزيرة الأحلام» (الفصل ٦٤) ، بما يتضمن ضرورة رحلة بحرية لتحقيقها . ويقارن بين المطهر والجحيم ويصف الأخير بأنه «تحطّم سفينة أبدى» (الفصل ١١٤) .

ومن الجلى أن سانتياجو يستخدم استعارات كثيرة للإشارة إلى الحياة ، أو القدر ، أو الكون . فالحياة أوبرا ، وحرب ، ودراما ، وبيت ، وطقس دينى ، ويانصيب ، وحتى قرض . لكن إذا حكمنا بقوة التكرار وحدها فإنه سيبدو أن الاستعارة السائدة للحياة هى الرحلة البحرية . ويجرى تعريف حياة بنتو استعاريا بصورة متواصلة بتلك التعبيرات الأسطورية والبطولية .

ولا يمثل تفاعله مع كاييتو بحال من الأحوال جزءاً تافهاً من تلك الحياة . وعلى العكس فإن تلك العلاقة هي الحياة . ومن الأهمية بمكان أن ندرك أن الراوى يعطى هذه الصلة البعد الاستعارى لرحلة بحرية . وهو يسرد وقائع قبلته الأولى التى لا تُنسى مع كاييتو بالتعبير الخاصة باستكشاف بحرى ، معترفاً بأن «كولومبوس لم يشعر بفخر أكبر عندما اكتشف أمريكا» (الفصل ٣٤) . وهو يصف العهد الذى قطعاه ، هو وكاييتو ، على الزواج بأنه ميناء آمن كان عليهما اللجوء إليه قبل ذلك بكثير . وهو يبرر تأخرهما بالقول إن «القلوب لا يتم عبورها مثل البحار الأخرى فى هذا العالم» (الفصل ٤٩) . وهو يصور فترات المتاعب الزوجية على أنها عواصف بحرية ويصف لحظات الصلح بأنها تغيرات فى الطقس حيث «كانت السماء تصفو ، والشمس تشرق ، والبحر يهدأ ، وكنا نبسط أشرعتنا من جديد ، وكانت تحملنا إلى أجمل جزر وسواحل الكون» (الفصل ١٣٢) . ويروى أحداث المرحلة المضطربة في رواجهما قبل فراقهما مباشرة فيقول إنهما تعرضا لـ«عواصف . . . مستمرة ومفزعة» (الفصل ١٣٢) ، ويسمى فكرة خيانة كاييتو «تلك الأرض الشريرة للحقيقة» (الفصل ١٣٢) . وأخيراً ، عندما يصل الراوى إلى ذلك الجانب الأشد مرارة من قصته ، فإنه يعترف قائلاً : «أروى هذا الجانب من حياتى كما يتذكر بحار عجز غرق سفينته» (الفصل ١٣٢) .

وتقوم بعض هذه الاستعارات بتعريف بتينيو وكاييتو باعتبارهما رفيق سفر ، يواجهان معاً أخطار عالم بحرى مُعادٍ . غير أن الاستعارة الهامة الخاصة «بعينى» كاييتو اللتين «مثل مد البحر» تُحدد طبيعة تلك العلاقة بطريقة مختلفة تماماً :

عينان مثل مد البحر ؟ نعم ، مثل مد البحر . هذا ماكانتاه . كان فيهما سائل ما خفى ويشع قوةً جاذبا كل شئ إلى داخلهما ، كموجة تنحسر عن الشاطئ عندما يكون التيار ثقيلًا تحت سطح الماء . ولكى لايجرفنى المدّ تعلقتُ عيناي بأجزاء أخرى مجاورة ، بأذنيها ، بذراعيها ، بشعرها الذى انسدل على كتفيها ؛ لكنّ حالما بحثتُ عن إنسانى عينيها مرة أخرى ، أخذتُ الموجة الآتية منهما تتسع ، فاغرة فاما ، مظلمة ، مهددة بأن تبتلعنى ، بأن تسحبني ، بأن تجرّني إلى داخلها (الفصل ٣٢) .

وكايتو هنا هي المحيط المعادى ذاته ، مهدداً بأن «يتلع» و «يسحب» و «يجر» بتينيو .
ووفقاً لهذا المجاز الهام فإنها ليست المعينة المتعاطفة في بحث البطل بقدر ما هي التحدى
الملغز والشاق أمام البحث ذاته . ومثل مد البحر فإنها تمارس جذباً قويا وتثير رغبة صديقها
في أن يقترب ويستحوذ . غير أنها في الوقت نفسه تهدد بالتدمير ، فتحته على التراجع
إلى مسافة أكثر أمناً . ورد الفعل المتردد بين الاقتراب والتراجع ، بما ينسجم معه من عزم
وإحباط لدى بتينيو يمثل نموذجاً موحياً . وكما رأينا في الفصل الثالث ، يجرى الإيحاء
بهذا التذبذب عن طريق معنى آخر لكلمة ressaca - أى مد البحر . واستعارة «مد
البحر» ترسخ كايتو باعتبارها الوسيط أو العامل الإضافى للصعود والهبوط النفسى لبتينيو .
ذلك أنه يغرق ويندفع صاعداً ، بصورة متواصلة ، على طول موجة نشطة متدفقة ،
تتجسد ماديا في كايتو .

كايتو ونموذج «أنىما» *Anima

مثل هذا التصوير لشخصية كايتو يضعها مباشرة ضمن تراث سرديّ يشمل الأدب ،
والفولكلور ، والأسطورة . وهي تنتمى إلى نمط بالذات ، كثيرا ما يُسمى «نموذج أنىما»
anima figure وفقا لمصطلحات ك. ج. يونج C.G.Jung . ولأن مفهوم يونج عن «أنىما»
anima لاصلة له تقريبا بدراسة الأدب في حد ذاته per se فإننا سنتغاضى عن يونج عالم
النفس psychologist ونبحث يونج دارس الأنماط والرموز في الأدب typologist ،
الذى كثيرا ما عمل مثل فرويد كنوع من مفهرس النصوص (بما في ذلك الحكايات الشعبية ،
والأدب ، والأساطير ، والأحلام ، والفانتازيات) ، فيقوم بفرز الموتيفات والأنماط التى
يتضح أنها ملائمة كأدلة فى النظريات السيكلوجية . ويقول يونج إن هناك تنوعا كبيرا فى
شخصيات «أنىما» anima characters ، بما فى ذلك الأنماط المتعاطفة والمعادية ، البريئة
والشيطانية ، على حد سواء . غير أنه ، فى سياق حديثه عن مجازات الماء فى القصص
الخيالية ، يقوم بفرز نموذج أصلى سرديّ نوعي :

* «أنىما» anima هى النفس الداخلية العميقة للفرد ، وتعكس مثل النموذج الأصلى للسلوك ، وتقابل
«پيرسوننا» persona وهى الواجهة الاجتماعية التى يصطنعها الفرد لتصوير دوره فى الحياة أمام
العالم ، وذلك فى السيكلوجيا التحليلية عند كارل جوستاف يونج - المترجم .

كلّ مَنْ يُنعم النظر فى الماء يرى صورته هو ، غير أنه سرعان ما تلوح من ورائه فجأة كائنات حية ؛ الأسماك ، التى يفترض أنها كائنات غير مؤذية تُقيم فى أعماق المياه - غير مؤذية ، لو لم تكن البحيرة مسكونة . إنها كائنات مائية من نوع خاص . وفى بعض الأحيان تقع فى شبكة الصياد نيكسى nixie (أنثى nix وهو كائن مائى أسطورى جرمانى - المترجم) ، وهى أنثى ، سمكة نصف إنسان . والنيكسيات كائنات ساحرة :

جذبتّه بالنصف ،

وغاص بالنصف

ولم يره أحد بعد ذلك أبدا .

بل إن نيكسى نسخة أكثر غريزية من الكائن الأنثوى السحرى الذى أسميه أنىما anima . كما يمكنها أن تكون سيرينة (جنّية البحر) ، أو ميلو سينا (عروس البحر) ، أو حورية الغابة ، أو آلهة الحسن ، أو ابنة إرلكنج ، أو لاميا lamia (مصّاص دماء له رأس امرأة وجسم أفعى - المترجم) أو ساكيا بس أو ساكيا با succubus (شيطانة تجامع الرجال أثناء نومهم - المترجم) تُغوى الشبان وتمتص منهم الحياة (٢) .

وكما يشير يونج ، هناك تنوعات عديدة لهذا النمط السردى . غير أنه يبدو أن هناك بعض السمات الجوهرية التى تنتمى إليها جميعا . فهى تتسم بإغراءات جبارة ويبدو أنها تُقنع الساعين وراءها بأنه يمكن الإمساك بها واحتضانها مهما بدا سلوكها مراوغا فى بعض الأحيان . لكنها متغيرة بصورة خطيرة . فعندما يكون الذكر الذى يفيض حيوية ونشاطا قريبا من نقطة الحصول على جائزته يكتشف (غالباً بعد فوات الأوان) أن هناك شيئا مفزعا ومدمرا فى قوتها السحرية . ويكون ردّ فعله هو التراجع المباشر ؛ فهو يحاول ، عبثا فى أكثر الأحيان ، أن يعود إلى مسافة بعيدة آمنة . وقد لفت قليل من النقاد الأنظار من قبل إلى العلاقة بين كاييتو ومختلف النماذج الأصلية أو الأساطير البحرية (٣) . والحقيقة أن التشابه بين كاييتو ونموذج السيرينة (جنّية البحر) كما ناقشه يونج ، بارتباطها بالبحر ، وجاذبيتها السحرية ، وقدرتها الكامنة المدمرة ، لافت للنظر بوجه خاص .

والتوازي الاستعارى بين عيني كاييتو ومد البحر طريقة اقتصادية لتحويل كاييتو إلى نوع من النيكسى ، على حين يجرى تفادى ضرورة الدخول فى خطاب فانتازى بمعنى الكلمة . إنه يسمح بخلق الأسطورة بطريقة محوَّرة داخل الإطار الواقعى لريودى جانيرو . وتبدو السمات الجوهرية للأنيميا الساحرة ماثلة فى المقطع الذى سبق الاستشهاد به . إن عيني كاييتو «سائل ما خفى ويشع قوة» . وهما ، مثل مد البحر تملكان قوة جبارة «تجذب كل شىء إلى داخلهما» . ويُجبر إدراك خطرهما الملغز بنتينيو على أن يتعلّق مستميتاً بلامح مجاورة - بأذنيها ، وذراعيها ، وشعرها - لكى يتجنب أن «يجرفه» المد . وكاييتو بالنسبة له جذابة بصورة لا يمكن تفاديها ، ولكنها مع ذلك مفزعة بطريقة ما .

وعندما يتفاعل كل من كاييتو وبنتينيو مع مضى الوقت ، وعندما يصاب بنتينيو بخيبة الأمل بصورة متزايدة لعدم كونه قادرا على الاستحواذ على محبوبته بالكامل كما يحتاج إلى أن يفعل ، يشدد الراوى على الجانب المفزع لهذا النمط فى رسمه للشخصية . واستعارة عيني كاييتو اللتين مثل مد البحر ، وهما تبكيان على جثمان إسكوبار الغريق ، تُظهر الرعب والدمار : «كانت هناك لحظة تفرّست فيها عينا كاييتو فى الميت تماما كما فعلت عينا الأرملة ، وإن بدون بكائها أو أى كلمات مصاحبة ، لكنهما كانتا كبيرتين وواسعتين مثل موجة تعلو وتهبط فى البحر من ورائها ، وكأنها هى أيضا أرادت أن تبتلع السابح فى ذلك الصباح» (الفصل ١٢٣) . وبمزج مرهف للاستعارات يبدو أن هذه الواقعة تصل إلى الذروة بقوة إحياء القدرة المدمرة لكاييتو وقوة جاذبيتها الهائلة . وتشبيه عينيها المفتوحتين على اتساعهما «بموجة تعلو وتهبط فى البحر من ورائها ، وكأنها هى أيضا أرادت أن تبتلع السابح فى ذلك الصباح» ، هو مفتاح فهم هذا الإحياء المجازى . لقد غرق إسكوبار فى أمواج مد البحر . وهكذا فإن طبع صورة مد البحر القاتل ذاك فوق صورة عيني كاييتو اللتين مثل مد البحر يُوحى بصورة رائعة بتلك القوة الكامنة الماحقة . ويجرى طبع صور مختلف أفعال «الابتلاع» فوق بعضها . وخلال جلسة تضيف شعر

كايتو ، جرى ابتلاع بتينيو ، أو جرى ذلك تقريبا ، فى عينى كاييتو . ولاشك فى أن هذا الاستسلام ينطوى على إحياء جنسى(٤)* . وعندما يلاحظ بتينيو روجته عند جثمان إسكوبار فإنه يربط الغرق المشثوم لإسكوبار بقوة جاذبية كاييتو ، بما فى ذلك الجانب الجنسى . وهى تصبح فى هذه اللحظة الحاسمة ليس فقط خطرة بصورة مبهمة ، بل مدمرة بصورة صارخة - ليس فقط مغوية ، بل خائنة بقسوة وبلا تمييز .

وهناك وصف متكرر آخر لعينى كاييتو يصلح إلى مدى أبعد ، رغم افتقاره إلى قوة إحياء مجاز المحيط ، لتأكيد التماثل بين كاييتو ونموذج النيكسى . ويعلق جوزيه دياس : «هل لاحظت قطّ عينيها تلكما ؟ عينا غجرية - منحرفتان وخبيثتان» (الفصل ٢٥) . ولاشك فى أن هذا الوصف يوحى بالمرآة وحتى بعدم الأمانة . ذلك أن المرأة الغجرية كنمط أضفى عليها القدم جلالة ، ومطبوعة بطابع الغموض ، وتملك القدرة على استخدام حيل بارعة ومقنعة تجذب بها الأشخاص غير المرتابين لكى تسرقهم .

وإذا مضينا أبعد من الوصف الجسمانى وإلى داخل عالم الأفعال ، نرى أن كاييتو ، من خلال سلسلة من الأفعال المعاكسة التى تُسبب لبنتينيو سخطاً مستمرا ، تخلق ردّ فعل من الجذب والهروب المتناوبين . وهناك مثال مثير هو قيام كاييتو بفكّ تضيفير بتينيو لشعرها لكى تُخفى عن أمها أثر تلك القبلة الأولى . ويرتدى تضيفير شعر كاييتو مغزى عاطفيا للغاية وحتى مقدسا تقريبا بالنسبة لبنتينيو . وكما ذكرنا فى الفصلين الثانى والثالث فإنها مسألة عيد غطاس يُلغى فيه الزمن . بل يُعلّق مغزى أكبر على الجلسة بعد القبلة التى تتوّجها . غير أن ردّ الفعل المشيطن من جانب كاييتو عندما تدخل أمها الحجرة متناقض مباشرة مع الافتتان إلى حدّ العبادة من جانب بتينيو :

«ماما ، انظرى ماذا فعل هذا السيد الحلاق بشعرى ؛ طلب أن يكمل تمشيطه ،
وهذه هى النتيجة . انظرى إلى الضفيرتين!»

* وفقا للينياريس فيليو Linhares Filho ، يُعدّ هذا البعد الجنسى هو المعنى الجوهرى للاستعارة والرواية . وأنا أتفق مع نتائج بحثه ولكن ليس لاستبعاد مستويات أخرى للمعنى كما يطلب فيما يبدو (انظر الإشارة رقم ٤ من إشارات الفصل الخامس) .

«مالهما ؟» أجابت أمها بلُطف . «شعرك يبدو على ما يرام ، لا أحد سيخمن أنه من صنَّع شخص لم يمشط شعراً من قبل أبداً .

«ماذا ، ماما ؟ هذا ؟» احتجَّت كاييتو وهى تحلّ الضفيرتين ، «أوه ، ماما!» .

ثم بتعبير نزق جذاب كانت تبدو به أحياناً ، أخذت المشط ومشطت شعرها وبدأت تضره من جديد . وصفتها دونا فورتوناتا بأنها حمقاء وطلبت منى ألا أهتم بذلك ، وقالت إن ذلك ليس سوى حماقة ابتتها (الفصل ٣٤) .

و«التضفير» أكثر من مجرد تهيئة . إنه إظهار للحب ، استهلال طبيعي للقبلة التى ستعقبه . وعندما تحلّ كاييتو تسريحتها فهى فى الحقيقة تحلّ القبلة أيضاً ، فتوحى بذلك أنه لاهذه ولاتلك تم تنفيذها جيداً جداً ، أو تتمتع بأهمية بالغة . وهكذا فإن الجذب يعقبه الصدّ .

وسرعان ما تتلو مجموعة متناقضة أخرى من الأفعال . ذلك أن بتينيو يغادر بيت كاييتو إلى درسه اللاتينى ، لكنه يعود فى غضون دقائق قلائل ، فى وجودها بمفردها ، متلهفاً على أن «أمسك بكاييتو ، وأحلّ ضفيريها ، وأضرهما من جديد ، وأنهى العمل فيهما بتلك الطريقة المحددة ، والفم على الفم» (الفصل ٣٦) . غير أنه يجد كاييتو فى مزاج مختلف تماماً - صامته ، منحرفة ، باردة . ومُشبعاً بالشجاعة بعد اللقاء السابق ، يشدّها إليه . وهى تقاوم بالتراجع بصدرها ، ورأسها ، وشفتيها ، وتتلو ذلك معركة صامته . ثم تنتهى المعركة فجأة :

سمعنا ترباس الباب الأمامى يفتح ؛ . . . قبل أن يكون بإمكان أبيها أن يدخل الحجر ، أتت (كاييتو) بحركة لم يكن فيها أى أمل ، وضعت فمها على فمى ، ومنحت طوعاً ما كانت رفضت أن تمنحه قسراً . إننى أكرّر : الروح ملئ بالأسرار (الفصل ٣٧) .

وهذا السلوك المتقلب يغدو مُبهماً وملغزاً نتيجة لواقع أن كاييتو محبوبة بقدره فوق بشرية تقريباً فى مجال السيطرة على التعبيرات الخارجية عن حالتها المزاجية الداخلية ،

ونتيجة لواقع أنها قد تتظاهر فى حالات عديدة بنقص العاطفة لإخفاء جروح العُشاق .
وإمدنا الفصل المعنون «الخداع» ، والذي تفعل فيه كاييتو أشياء عديدة ظاهرة القسوة ، بمثال ممتاز . فهى ، أولاً ، ترجع بنتينيو إلى بيته عندما يأتى إلى منزلها للزيارة . غير أنها تقول إنه بحاجة إلى أن يقضى وقته خلال زيارته الأسبوعية من المعهد الدينى مع أمه . وفيما بعد ، عندما تسألها دونا جلوريا ما إذا كان بنتينيو سيصبح قسيساً جيداً ، تُوافق عن اقتناع . وفى وقت لاحق ، يعلم بنتينيو أنها أخبرت دونا جلوريا أنها تريد أن يكون هو القسيس الذى يشرف على مراسيم زواجها عندما تتزوج . وبعد السماع عن هذا على مائدة الإفطار ، يقول بنتينيو : «شغلتُ نفسى بالأكمل . لكننى لم أكل إلا القليل . كنتُ سعيداً بتحفة كاييتو فى الخداع» (الفصل ٦٥) . سعيد ، ربما ، غير أن هناك عدم أمان أيضاً . ويسرع بنتينيو إلى بيت كاييتو بعد الإفطار ، ساعياً إلى الاطمئنان على أنها لم تكن قاسية بتصريحها . ويختتم بنتينيو حديثه قائلاً : «عندك حقّ ، ياكاييتو . . . سنخدع هؤلاء القوم جميعاً» فأجابت ببراءة : «ألم نخدعهم بعد ؟» (الفصل ٦٥) .

وربما كانت مشكلة بنتينيو الرئيسية فى التعامل مع كاييتو هى محاولة أن يحدّد تحديداً باتاً متى تتظاهر ومتى لاتفعل . إنها صورة جنية البحر (سيرينة) المغوية له ؛ فهو يدرك فيها القدرة على الأفعال المدمرة ، والمتعسّفة ، والمغيظة ، على العاطفة الجذابة بقوة ، على تمويه دوافعها . وهذه القوى الثلاث غير قابلة للتوفيق فى نظر بنتينيو ، ولهذا فإنه يرى كاييتو مخلوقة بعيدة المنال ، تذهب وتجيء مندفعة داخل مشهده العاطفى ، متفادية دوماً سعيه لعناقها . وعندما يمدّ ذراعه لاحتضانها فإنه لايمكنه أن يكون على ثقة من أنه لن يحتضن الفراغ أو عموداً من الصخر .

وداخل الرواية ، تقوم كاييتو المراوغة بدورها كعامل مساعد للتقلبات فى الحالة العاطفية لبنتينيو فعندما يشعر بإمكانية الاقتراب ، ترتفع معنوياته فإذا به متفائل ، ومستبشر ، وقادر . وعندما يقترب ويكتشف جانبها المفزع فإنه يجفل متراجعا ، ويغوص فى خيبة الأمل ، والمرارة ، واليأس . وعندما تغلبه هذه الأخيصة المفزعة فى نهاية المطاف فإنه يتراجع بالكامل ويُصرّ على الانفصال . ويصف يونج السمات السيكولوجية المميزة

لأشخاص يتبرأون من العلاقة المتحدية مع نموذج أنيما . ومن نواح عدة ، يبدو أنه يحدد طابع نمط سردي مختلف ، متمثل مع شخصيتنا دون كازمورو ، «شخص متجه صموت منسحب إلى داخل نفسه» (الفصل ١) : «بعد منتصف العمر ، . . . يعنى فقدان الدائم للأنيميا anima نقصاً في الحيوية ، والمرونة ، والحنان الإنساني . والنتيجة ، كقاعدة ، هي الجمود المبكر ، والفظاظة ، والنمطية ، والتحيز المتعصب ، واللامسؤولية ، وأخيراً خراقة * remolissement صيانية مع ميل إلى المشروبات الروحية» (٥) .

وإنهاء بتينيو لعلاقة الزواج ، بالركود المترتب عليه ، إنما هو رد فعل ضدّ القلب والإبهام الدائمين اللذين يلاحظهما عند كاييتو . والحقيقة أن طبيعتها المتقلبة دوماً ، بالتهديد الخطير الذي تنطوي عليه ، تُوجزها أشدّ الإيجاز استعارة «مدّ البحر» .

التضمين: كاييتو كعالم مصغر

وصورة «عينين مثل مدّ البحر» هي في الوقت ذاته أكثر من مجرد استعارة . فهي ، في سياق تراث سردي بذاته ، تضمين أيضاً . وكما سبق القول ، كثيراً ما يكون إطار قصص رحلات البحث بيئة بحرية خطيرة . والبحث ذاته رحلة عبر ذلك المدى (٦) . ومهما كانت بيئته ، كثيراً ما يرتبط البحث بامرأة هامة . وربما كان حبها نوعاً من جائزة تنتظر البطل المنتصر في نهاية المغامرة . وإذا كانت المرأة مظلومة بطريقة ما فقد ترمز إلى شرط الضرورة أو الخسارة الذي يشكل دافع البحث . وإلا فإنها تمثل اللغز والتحدى اللذين يواجهان البطل . وعلى كل حال فإنها ، وفقاً للتراث ، رمز ضمن مدى رحب وشامل .

* هذه ترجمة «تخمينية» للكلمة الأجنبية الواردة في الأصل والتي تأكدنا أنها غير موجودة في اللغات الإنجليزية والفرنسية والألمانية ؛ وهكذا ترجمناها وكأنها الكلمة الفرنسية Ramollissement - المترجم .

وتتنمى رواية دون كازمورو إلى هذا التراث السردى ، ويتنمى هذا التراث إلى رواية دون كازمورو . وهناك انقلاب للجزء إلى الكل وللكل إلى الجزء . وبدلاً من خلق إطار واسع ممتد ، تخلق الرواية إطار محدوداً . والإطار الرئيسى للرواية يتمثل ، أساساً ، فى أسرة ، أو بأوسع معانيه فى مدينة . ولاتكاد الشخصيات تقوم بأسفار بالأجساد . غير أن الرواية ، كما سبق وأوضحت ، تصور قدراً كبيراً من السفر (البحرى بصفة رئيسية) على المستوى الاستعارى . فالعلاقة بين بتينيو وكايتو موصوفة بأنها رحلة بحرية ، والبحر مجسّد داخل عيني كايتو . وهكذا فبدلاً من أن يتم احتواء المرأة داخل عالم البحر ، كما يمكن أن يكون الحال فى تراث قصص المغامرات البطولية ، يتم احتواء عالم البحر داخل المرأة . والمكان الشامل والضيق يتبادلان مكانيهما . ونتيجة لهذا التبادل فإن الرواية قادرة على أن تكون «صغيرة» على مستوى واقعى - لتكون مسألة شخصية رئيسية صغيرة وبرجوازية صغيرة *petite bourgeoisie* - وتشمل فى الوقت ذاته عالم الأسطورة «الأوسع من الحياة» .

وقد سبق أن رأينا أن الحياة إنما هى رحلة بحرية وأن الرحلة يتم احتواؤها داخل كايتو . كما رأينا أن المغامرات الأسطورية كثيراً ما تكون رحلة بحرية وبالتالي أن تراثا سرديا بذاته يتم احتواؤه داخل كايتو كذلك . ويجرى إيجاز الحياة ، والأسطورة ، وتقريباً كل أنواع المعانى الكلية ، أبلغ إيجاز داخل الرواية ضمن هذا الإبداع الأنشوى العظيم لماشادو . إن كايتو هى الكون ذاته .

أسفار فى التناص

ويستتبع المسار الاستعارى إلى المعنى الشامل لرواية دون كازمورو رحلات (الحياة رحلة بحرية) ونصوص مكتوبة أو يتم تمثيلها (الحياة أوبرا) . وكايتو لا تحمل فقط بداخلها تلك المجموعة الضخمة من التدايعات المجارية التى تتعلق بالسفر البحرى ، بل تحتوى

أيضا بداخلها على تلك النصوص المعنية . ويصف الاقتباس التالي عن لقاء بين كاييتو وبتينيو - وهما شابان صغيران - الفتاة استعاريا بأنها نصّ مكتوب : «أنا قسّيس المستقبل ، وقفتُ أمامها هكذا وكأني أقف أمام مذبح ، وكان جانب من وجهها الرسالة (الإنجيلية) والآخر البشارة (الإنجيل)» (الفصل ١٤) . ويوصف خَدَيّ كاييتو بأنهما جزءان من الإنجيل (وهما أيضا جزءان من المذبح) ، يجعلها الراوى المستودع المكتوب للمعرفة المقدسة وفقا للتراث المسيحي . غير أن علاقتها بالنصوص تتجاوز «الكتب المقدسة» وتغدو ، فى اعتقادى ، مسألة «الكتابة» أو التراث العظيم للكتابة بوجه عام (٧) .

ويمكننا أن نحدد مستويات متباينة لإحالات التناصّ (٨) فى الرواية ، وهى ذات درجات مختلفة من الصلة أو الاقتراب مع قصة بتينيو وكاييتو . والمستوى الأكثر بُعْدًا عن رواية دون كازمورو هو المستوى الذى ناقشته بإسهاب من قبل - مستوى الأسطورة ، أو بتحديد أكثر ، أسطورة البحث . والواقع أن رواية ما شادو حافلة بتمائلات تهكمية محوّرة مع أسطورة البحث . ويمكننا الحديث عن علاقة «تناصّ» بين الرواية أو الأسطورة (بمعنى فضفاض ، لأن الأسطورة ليست فى الواقع نصا مكتوبا) ، غير أنه لايمكننا أن نتحدث بلغة الإشارات allusions لأن الأسطورة ليست محدّدة بما يكفى للسماح بهذا النوع من الإحالة .

والحقيقة أن نجانبا كبيرا من الأدب فيما يسمى بالتراث الغربى مستمدّ من السرد الأسطورى . كما تحفل رواية دون كازمورو بإشارات (والمصطلح ملائم الآن) إلى الكلاسيكيات فى ذلك التراث . ونجد إحالات إلى هوميروس (الفصول ١٧ ، ٦١ ، ١٢٥) ، وتاكيثوس (الفصل ٤٠) ولوسيان (الفصل ٦٤) ، وكاتو وأفلاطون (الفصل ١٣٦) ، والكتاب المقدس (الفصول ١٤ ، ١٦ ، ١٠١) ، ودانتى (الفصلان ٣٢ ، ١٣٩) ، وشكسبير (الفصول ٦٢ ، ٧٢ ، ١٠٠ ، ١٣٥) ، ومونتاني (الفصل ٦٨) ، وجوته (الفصل ٢) . والحقيقة أننا نكتشف اتجاها بذاته فى هذه الإشارات عندما نلاحظ الشخصيات التى يُشار إليها : يعقوب ، وأخيل ، وبريام ، وعطيل ، وماكيث ، وفاوست ، وغيرهم . وبصفة عامة فإن هذه الشخصيات مأخوذة من ملاحم أو مآس ، والملحمة والمأساة جنسان أدبيان يتم تعريف الشخصيات الرئيسية فيهما بعظمة خلقها

وبطولتها . وبالتالي فإن هذا المستوى الأكثر نوعية للإشارة على صلة وثيقة بالمستوى الأعمق لأسطورة البحث . وتقدم الأعمال الكلاسيكية القليل نسبيا من التحوير عن الأسطورة لأن خصال القوة والبطولة في الشخصيات الرئيسية ليست مفقودة من الناحية الجوهرية . ورغم وجود درجة من التطابق في حالة عطيل بين السروود(٩)* ، سيكون علينا أن نقول إن رواية دون كارمورو لا ترتبط ارتباطا وثيقا بهذه الأعمال كقاعدة عامة . ويبدو أن الكلاسيكيات تقوم ببساطة بتعزيز الدعامات الأسطورية للرواية وتدعيم عنصرها البطولي الجوهري .

كما يُشار إلى عمل كلاسيكي أوروبي آخر ، غير أنه ينتمي إلى التراث الأضيّق للآداب البرتغالية البرازيلية ، وهو ملحمة أوس لورياداس Os Lusíadas لمؤلفها لويس ده كامونس Luis de caões . وأعتقد أن من الملائم أن نتحدث عن مستوى مختلف من الإحالة التناصيّة هنا ، لأنه عندما يشير مؤلف ناطق باللغة البرتغالية إلى كامونس فإنه لا يُحيل ببساطة إلى عمل كلاسيكي آخر في التراث العام للأدب الغربي بل إلى تراث قومي .

والإشارات الصريحة للرواية إلى كامونس ضئيلة ، ومن الصعوبة بمكان أن نبني على ذلك الأساس وحده دليلا مقنعا على تماثلات مكثفة . وفي الفصل المعنون «الذراعان» ، عندما يمنع بنتينيو كاييتو من الظهور على الملأ بذراعيها عاريين فإنه يُشبّه القماش نصف الشفاف الذي يغطي ذراعيها في ردائها الجديد بالرداء الشفاف لفينوس في القصيدة الملحمية ، الذي ارتدته عند التماسها من أجل البرتغاليين أمام جوييتير : «... كان ذراعاها نصف مكسوّين بقماش شفاف من نوع أو آخر ، لا كان يسترهما ولا كان يكشفهما تماما ، مثل سُنْدُس كامونس» (الفصل ١٠٥) . والفصل المعنون «مقارنة» تعليق نوستالجى على أسف كامونس على «أننا نفتقر إلى هوميروسات» (الفصل ١٢٥) . وتأتى الإشارة الأخرى الوحيدة في الفصل المعنون «تصفير الضفيرتين» . فبعد أن لجأ لتوه إلى المغالاة ، عندما قال إنه رغب في أن «أنسج ضفيرتين تُلْقَان اللانهاية بطولهما عددا لا يحصى من المرات» ، يبرّر الراوى هذه المبالغة :

* هذه إحدى الأفكار الرئيسية لهيلين كالدويل (انظر الإشارة رقم ٩ من إشارات الفصل الخامس) .

وإذا بدا هذا مغالاة في التوكيد ، أيها القارئ التعيس ، فذلك لأنك لم تمسّط أبداً شعر فتاة ، ولا وضعت أبداً يديك المراهقتين على الرأس الغضّ الحورية . . حورية ! أنا كلّى أساطير . حتى من قبل ، عندما تكلمت عن عينيها اللتين مثل مدّ البحر ، كتبتُ اسم ثيتيس * - ثم شطبته . لنشطب الحورية أيضا . ولنقل فقط ، المخلوقة المحبوبة ، وهي كلمة تشمل كافة الاحتمالات ، المسيحية والوثنية (الفصل ٣٣) .

وهذا المقطع ليس بالضرورة إشارة إلى كامونس ؛ فالحورية ثيتيس ليست من ابتكار الشاعر البرتغالي . غير أنه داخل نطاق التراث البرازيلي أو البرتغالي ، تُعدّ هذه الملحمة اللوريتانية هي النصّ الأقرب منالاً الذي يتضمن الإشارة إلى هذه الآلهة (١٠) *** .

ومع دخول الإشارة التناسية للرواية في عالم الأدب البرتغالي - البرازيلي ، تغدو درجة الخصوصية أعظم كثيراً . وكما سبق أن أوضحت ففي رواية دون كارمورو قصة حب يجرى منحها الأبعاد الاستعارية لرحلة بحرية بطولية . وتفعل ملحمة أوس لورياداس العكس ، فهي تروى القصة المجيدة للاستكشافات البحرية لأمة على مستوى واقعي كما تعرض قصة حب على مستوى مجازي . والواقعتان الكبيرتان اللتان توطنان ملحمة أوس لورياداس كقصة حب مجازية هما مجابهة البحارة مع العملاق أداماستور Adamastor وانتصارهم فوق «جزيرة الحب» . ومن اللافت للنظر أن ثيتيس التي يشير إليها الراوى في دون كارمورو (١١) *** ، جزء لا يتجزأ من حادث أداماستور . وهنا يروى العملاق لقاءه المرير مع الحورية :

* ثيتيس Thétis : آلهة بحرية ، ابنة نيريه وأم أخيل في الأساطير الإغريقية (انظر الإشارة رقم ١١ الفصل ٥) - المترجم .

** يشير شوار إلى إشارة ماشادو إلى ثيتيس عند كامونس ويناقش تراث إغراء وتدمير آلهات البحر . كما أنه يصف مشهد «الوشاية» (الفصل ٣) ، الذي تناقش فيه دونا جلوريا مع أعضاء آخرين في الأسرة مستقبل بنتينيو ، بأنه نوع من «مجلس الآلهة» . وهذا المجلس جانب هام في الأوديسة ، والإلياذة ، وبطبيعة الحال في أوس لورياداس (الملحمة البرتغالية التي ألفها كامونس - المترجم) - (انظر الإشارة رقم ١٠ من إشارات الفصل الخامس) .

*** يؤكد الهجاء في طبقات مبكرة أن الرواية تشير إلى ثيتيس Thetis أداما ستور ، وليس إلى تثنيس Tethys ، ابنة أوقيانوس ، التي كان لها ثلاثة آلاف طفل . أما في اللغة البرتغالية الحديثة فالاسمان كلاهما لهما نفس التهجية (انظر الإشارة رقم ١١ من إشارات الفصل الخامس) .

والآن مذهولاً ، متخلياً عن الصراع ،
وذاة ليلة ، كما وعدتني دوريس * ، الملح ،
من بعيد الإيماءة الجميلة
لثيتيس البيضاء ، رائعة ، عارية .
جريتُ مثل مجنون ، من بعيد فاتحاً
ذراعيَّ نحو تلك التي هي الحياة
من هذا الجسد ، وبدأتُ أقبلُ
عينَيها الجميلتين ، خديَّها ، وشعرها .

★ ★ ★

آه ! لكن كيف يمكن أن أروى ذلك وأنا ملتان ؟
عجباً ، ظننتُ أنني احتضن محبوبتي بين ذراعيَّ ،
لكنني وجدتُ نفسي أعانق جبلاً صلدًا ،
خشناً وقاسياً بغابته الكثيفة .
وأنا أقف وجَّهًا لوجه أمام صخرة ،
كنتُ ظننتُها وجَّهًا ملائكيًا ،
لم أعدُ رجلاً ، لا ، بل أبكم وأخرس ،
وبجوار صخرة ، صخرة أخرى ! (١٢) .

* دوريس : في الميثولوجيا اليونانية ، ابنة أوقيانوس وثيتيس Téthys ، تزوجت من أخيها نيريه الذي أنجب منه خمس عشرة ابنة هن النيريدات ، حوريات البحر الأبيض المتوسط (انظر الإشارة رقم ١١ الفصل ٥) .

وإذا كانت كاييتو هي ثيتيس ، وفقا للرواية ، فإن بنتينيو هو بالتالى أداماستور ضمناً .
والحقيقة أن سرّد بنتينيو بكامله إنما هو إعادة حكاية للشكوى المريعة التى يبثها أداما ستور .
ويحكى الراويان كلاهما كيف خانتها امرأتان أحبّاهما . وهذه المرأة فى كلتا الحالتين لها
«إيماءة جميلة» كما أنها «عارية» (ذراعا كاييتو ، ومن المحتمل كلّ جسد ثيتيس) . وفى كل
من الحالتين ، تجرى إشارة خاصة إلى «عينى» المرأة ، و«خديّها» ، و«شعرها» . كما أن
القُبلة عنصر هام فى كلا السردّين .

ويجرى تصوير كلّ امرأة منهما على أنها تجسّد للتحوّل والتقلّب - ثيتيس بمعنى
مادى وكاييتو بمعنى سيكولوجى . وكنتيجة للخيانة ، سواء أكانت فعلية أو متصورة ،
نترك كلا من الراويين جامداً ، وصامتاً ، وغير فعّال . إن أداما ستور «أبكم وأخرس» ،
وسانتياجو هو «كازمورو» وهو «شخص متجهّم صموت منسحب إلى داخل نفسه»
(الفصل ١) .

وحكاية أداما ستور عن الحب الذى جرت خيانتة نبوءة استعارية للبحارة البرتغاليين
عن المأساة فى البحر . وكرئيسة للحواريات ، تُمثّل ثيتيس كما ينبغى المحيط ذاته . لكن
على الأقل فى حالة الرحلة التى يجرى سرّدها ، لا تتحقّق النبوءة المروعة لأداما ستور ؛
ويصل المستكشفون إلى أماكنهم المقصودة دون أن يلحق بهم أذى . ويجرى تصوير نجاحهم
استعارياً ، ومن جديد بلغة الحب ، بالمباهج الحسية لجزيرة الحب . ومرة أخرى ، نجد
انقلاباً مكملاً فى سرّد دون كازمورو . ويستلزم سرده تنبؤاً إيجابياً ، هو ذلك الخاص
بالجنّة المتخيّلة التى تنبأ : «ستكون سعيداً ، يابنتينيو ، ستكون سعيداً» (الفصل ١٠٠) .
ولا تتحقّق النبوءة ، لأن النهاية هى المرارة بدلا من السعادة . وهكذا فإن قصة الحب
الفاشلة لبنتينيو مروية استعارياً على أنها قتال خطر مع البحر ، وهى تنتهى بتحطم سفينة .
والواقع أن قصته طبعة ارتجاعية تهكمية من ملحمة أوس لورياداس . ويبدأ بنتينيو رحلته
عند «جزيرة الحب» ، وينتهى عند «رأس العواصف» مع أداما ستور .

والحقيقة أن كلّ عمل أدبى جزء من عالم أدبى ، يتألف من أعمال أخرى . وإلى
درجة تكبر أو تصغر ، ينبغى أن يستجيب العمل لسياق هذه الأعمال الأخرى . ورواية

دون كارمورو مثال جيد لعمل واع بسياقه الأدبى . ومن البداية إلى النهاية تواصل هذه الرواية نوعاً من الحوار مع تقليد للأدب البطولى (أو الأدب الأصيلي proto-literature) - من الأسطورة ، إلى الكلاسيكيات الغربية ، إلى الأدب البرتغالي - البرازيلي - يستجيب بصفة عريضة أو عامة لبعض أجزاء التراث وبصفة صريحة ونوعية لأجزاء أخرى منه . والرواية ، ربما مثل أى عمل ، هى ذاتها نوع من التضمين . إنها جزء من عالم أدبى ، وذلك العالم الأدبى يصير جزءاً منها .

وليس من قبيل المصادفات أن كاييتو إنما هى عامل من نوع ما ، يسمح بحدوث هذا التبادل . ومثل ثيتيس ، وهى مثال لنمط مكرس للعناصر المدمرة الشبيهة بالخوريات ، تصير كاييتو جزءاً من كون أدبى ثرى . وكامرأة تحمل البحر فى عينيها فإن ذلك الكون نفسه جزء منها .

بحث إستمولوجى

والفاعل الثرى القائم فى الرواية بين الجزء والكل والكل والجزء يوسّع إلى حدّ كبير إحالة ثيمات العمل . وتذهب رواية دون كارمورو إلى أبعد بكثير من أن تكون رواية عن سوء تفاهم عائلى . والأسرة كون بكامله ، ومحاولة بنتينيو لأن يسبرغور قلب شريكته إنما هى محاولة الإنسان لأن يحقق فهُماً للكون . ولابد أن الفصل المعنون «الأوبرا» ، وهو نوع من الكورموجونيا (نظرية عن نشأة الكون) ، سيبدو وكأنه شىء شاذ إذا لم ندرك هذا البُعد الكونى فى الرواية (١٣)* . كما أن التقييم المرير من جانب بنتينيو لزوجته ليس مجرد إدانة لفرد من الأفراد ؛ إنه نظرة إلى العالم . ووفقاً لتلك النظرة ، لم تَخُنّه

* يقول شولر : «مع تأمل ماركو لينى ، يكتسب الصراع الخاص للسرد أبعاداً كونية . ففى السيرة الذاتية ينعكس التاريخ» (انظر الإشارة رقم ١٣ من إشارات الفصل الخامس) .

زوجته فقط ، بل إن القدر - الكون بكامله حقا - خانه أيضا : « . . . كان مقدراً عليهما أن يتحالفا ويخدعاني » (الفصل ١٤٨) .

وتتمثل واحدة من سمات الحكايات الحديثة في أنه لم يعد هناك سوى غيلان مادية أقل بكثير يمكن التعامل معها . ولكن رغم أن البحث المحفوف بأخطار مادية قد يكون شيئا ينتمى إلى الماضي ، هناك مجال أوسع فأوسع للبحث الإستمولوجي . وحياة بنتينو بحث من هذا القبيل . وهو ، في نهاية المطاف ، ينهى ذلك البحث بالإصرار على أن كاييتو والحياة قد ظلمتا . وبصورة تهكمية فإن إصراره قد يكون أو لا يكون صحيحا من وجهة نظر القارئ . وهكذا فإن مسألة إثم كاييتو أو براءتها تظل مفتوحة (١٤) . ويؤدي الإبهام المتواصل لرواية دون كارمورو إلى انتقال البحث الإستمولوجي من بنتينو إلى القارئ . وينتهي بنتينو إلى قرار نهائي ، غير أن القارئ الجاد لا يمكنه ذلك . وهكذا فإن لغز كاييتو يصير لغز الرواية . كذلك فإن تلكما العينين اللتين مثل مد البحر ، بما تنطويان عليه من أخطار عديدة وتيارات متضاربة ، تبتلعان تراثا أدبيا وأسطوريا ، وكونا غامضا ، وحتى رواية دون كارمورو في نهاية المطاف .

الفصل السادس رموز الخلاص

فى الفصل الثانى ، أشرتُ إلى أنه عميقًا تحت سطح مظاهر الشخصية الرئيسية للرواية يبدو بنتينيو ، بطريقة مموّهة وتهكمية إلى حدّ كبير ، أشبه ما يكون ببطل أسطورى يشتبك فى قتال حتى الموت مع تّين جبار . أما تّين بنتينيو فإنه ، بدلاً من أن يكون مارداً مادياً من نوع ما ، وحش مفترس أشدّ هولاً حتى من ذلك - ألا وهو الزمن . وقد حاولتُ إثبات أن بنتينيو ، فى سياق اندفاعه لإلغاء الزمن ، يتكشف من عدة نواحٍ عما يسميه ميرسيا إلياد وآخرون بالعقلية البدائية .

وسيقدم الفصل الحالى المزيد من البراهين على أن تصرفات ومواقف الشخصية الرئيسية لهذه الرواية أسطورية وبدائية وأن للرواية بالتالى بُعداً أسطورياً هاماً . ففى الرواية تقدّم الأسطورة نسقاً أساسياً يساعد فى جعل الموتيفات العشوائية فى الظاهر مفهومة . وأود أن أقوم بإثبات هذا عن طريق تحليل مظهر نوعى واحد - اللجوء إلى العناصر السحرية من أجل استعادة الصحة أو الحيوية .

مزيد من البدائية: السحر والأدوية

تشتمل أسطورة بحث البطل عادةً على موتيف التداوى . وهى تبدأ فى كثير من الأحيان بانحراف يضعف الصحة فى جماعة البطل أو فى محيطه الأمر الذى يجعل من الضرورى بالنسبة له أن يشرع فى مغامرة تُعيد الصحة والعافية . وبعد النجاح فى محاولات

عديدة حاسمة ، يعود البطل حاملاً إكسيرا بعيد الحيوية إلى جماعته (١) . كذلك فإن مصير بنتينيو وسلوكه في الرواية يقتضيان العلاج . وميلاده في حد ذاته نوع من العلاج لأمه ، دونا جلوريا ، التي وكّد طفلها الأول ميتا والتي أحست بأن من الضروري أن تقطع نذراً خاصاً للرب في سبيل التغلب على عقمها . وكان ذلك النذر ، بطبيعة الحال ، بأن تُربى ابنها ليصير قسيساً (الفصل ١١) . وبالمصادفة ، يُوحى اللقب البرتغالي cura (قسيس) بالصلة بين عقم دونا جلوريا الذي تم التغلب عليه ومصير بنتينيو كقسيس . ويتنهي بنتينيو إلى التوصل إلى أفكار أخرى لمستقبله وينجح في الفكك من نذر أمه . غير أنه يواصل طوال حياته البحث عن الأدوية ومحاولة وصفها . وبعد أن فقد إيمانه الديني ومنصبه كقسيس فإنه يبحث عن أدوية ليس عند الرب ، بل في الطقوس العلمانية والممارسات شبه السحرية . وتتكرر هذه الأشياء في زخارف الحياة الحديثة غير أنها تحتفظ بجوهر بدائي . وبدلاً من أن يصير قسيساً cura أرثوذكسياً ، يصير سانتياجو نوعاً من دجال عصري curandeiro .

وخلال النصف الأول من حياته ، قبل أن يصير «كارمورو» ، يجد بنتينيو ، الشخصية الرئيسية للرواية ، دواءه للأدواء الدنيوية في علاقته بكاييتو ، أى في الحب . وهو يوجز عبرة تلك الفترة من حياته فيعطى النصيحة لأولئك الأكثر شباباً وهي بمثابة وصفة أو علاج : «أحبوا أيها الأولاد ! وفي المحل الأول البنات الجريئات الحميلات . عندهن دواء للأمراض ، عبير يجعل الرائحة المستنة تعبق بالعبير ؛ وبدلاً من الموت يمنحنك الحياة . . . أحبوا ، أيها الأولاد ، أحبوا » (الفصل ٨٦) . وبالطبع فإن بنتينيو لا يتناول دواءه هو . ومقتنعاً بأن كاييتو خائنه فإنه يرفض دواء الحب وينبغي أن يبحث عن ترياقات أخرى .

الكتاب بوصفه إكسيرا

وبين هذه العلاجات ، يتمثل أحد أهمها - وهو مستخدم في أغلب الأحيان - في علاج الكتب . وفي الرواية يبدو أن الكتب تتخذ مغزى سحرى باعتبارها مجددة للحياة . وفي أغلب الأحيان ، عندما نكص بنتينيو ، الشخصية الرئيسية للرواية ، واقعاً في السوداوية والإحباط والخيبة ، أو عندما يُحسّ بالحاجة إلى قوى خاصة من أجل مهمة ما تنطوي على التحدى ، يبدو أنه يتشبّث بالكتب كنوع من النعمة . ويبدو حقاً أن لهذه الكتب تأثيراً مجدداً للحياة ، رغم أن ذلك يكون دوماً لفترة أقصر مما يودّ بنتينيو .

ورغم أن سانتياجو قارىء وكاتب على حدّ سواء فإن له نظرة عملية وظيفية إلى الكتب . ومن هذه الناحية فإنه يشترك في السمات المميزة لأعضاء المجتمعات البدائية الأمية . وهناك حكاية قصيرة سوف تساعد ، فيما آمل ، فى تصوير ما أقصد . فذات يوم طرق بائع كتب على باب امرأة . وقال : «معى هنا كتاب ستمتّعين بقراءته كثيراً» . قالت المرأة : «آسفة ، فأنا لا أعرف القراءة» . وعندئذ أجاب البائع : «لكن من المؤكد أن أولادك سيهتمون بقراءته» . وأخبرت المرأة الرجل أنه ليس لها أولاد . «وماذا عن زوجك ؟» . وأخبرته المرأة أنها غير متزوجة ، وأن الكائن الحى الآخر الوحيد فى بيتها قطة . وأخذ البائع يهرش رأسه للحظة ثم قال : «ما تزالين تحتاجين إلى شراء هذا الكتاب ، لأنك عندما تسرق قطتك هذه الطعام من المائدة ستحتاجين إلى كتابٍ تقذفينها به » . وأدركت المرأة ما يقصد بسهولة ، ووافقت تماماً ، واشترت الكتاب .

وفى هذه القصة نجح الرجل فى القيام بالبيع لأنه استطاع مخاطبة عميلته على مستواها . فعندما أدرك أنها أمية باع الكتاب بإخبارها ماذا يمكنها أن تفعل به ، وليس ماذا يمكنها أن تعلم منه . والحقيقة أن بنتوسانتياجو شبيه تماماً بهذه المرأة من بعض النواحي . فهو يميل إلى الاستجابة للكتب كشخص لا يقرأ تقريباً ، ناظراً إليها على أنها شىء ما يحقق به مهمة عملية بدلا من النظر إليها على أنها مصدر لمعلومات مجردة .

وعلى سبيل المثال ، يشرح بنتو فى الفصل الثانى كيف خطرت بباله فى البداية فكرة أن يؤلف كتاباً ؛ لقد كان ضجراً ، وكان من شأن تأليف كتاب أن يكون علاجاً لحالته : « لكن لأن كل شيء يصيبني بالملل فهذه الرتبة أيضاً أضنتني فى نهاية الأمر . رغبتُ فى التغيير . ماذا لو ألفتُ كتاباً ؟ » (الفصل ٢) . والموضوع الذى يختاره لكتابه هو «تاريخ الضواحي» (الفصل ٢) . والمقصود هو أن مثل هذا الموضوع عديم النفع وتافه ، لأن وظيفة الكتاب لا تتمثل فى أن يزود قراء آخرين بمعلومات بل تتمثل بالأحرى فى أن يقوم بعلاج مؤلفه .

ولنفكر ، كمثال آخر ، فى الكتب التى يجرى تصويرها فى فصل «الدود» (الفصل ١٧) . فقد انتهى الراوى لتوه من وصف صعود وهبوط حظ جاره السابق وحميه (والد زوجته كاييتو) ، بادوا Pádua . وهو يستشهد ، بإيجاز ، بنص من الكتاب المقدس كان قد سمعه وهو صبي صغير من الأب كابرال ، الذى كان يعلق أيضاً على بادوا : «لا ترفض تأديب القدير . هو يجرح وهو يشفى» (الفصل ١٦) . ثم يقول الراوى :

«هو يجرح وهو يشفى ا» . فيما بعد ، عندما اتفق أن عرفتُ أن رُمح أخيل أيضاً كان يداوى الجرح الذى يُحدثه ، تولدتُ لدى رغبة عابرة فى كتابة رسالة حول هذه المشكلة . ذهبتُ إلى حدّ التقاط كُتب قديمة ، كُتب ميتة ، كُتب مدفونة ، وأن أفتحها ، وأقارنها ، لكى أقتفى أثر النص والمعنى ، وأكتشف الأصل المشترك للوحى الوثنى والفكر الإسرائيلى (الفصل ١٧) .

وتشير عبارة « فيما بعد » إلى تغير يبدو أنها تُحيل إلى الفترة التى تحول فيها بشتينو إلى «دون كازمورو» ، عندما كفّ عن الإيمان بالحب كدواء . ويتكوّن لدينا انطباع بأن كتابة رسالة عن موضوع غامض وتافه من هذا القبيل إنما هى تسلية لشخص لم يعد لديه أى شيء ذو معنى ليفعله . ويجرى تذكيرنا بمشروعه الخاص بتأليف تاريخ للضواحي . والواقع أن كتابة «رسالة» تبدو علاجاً آخر للملل . فالكتاب هنا ببساطة لا يقول شيئاً ما ،

إنه يفعل شيئاً ما . ولدى الراوى «رغبة عابرة» ، أو انبعاث قصير الأمد للإرادة . وبطريقة محوَّرة إلى حدّ كبير ، يعانى الراوى النداء الأسطورى إلى المغامرة ويبدأ الشروع فى بحث محوَّراً إلى تفتيش ، محوَّراً إلى تنقيب . ويُوحي تشبُّثه بـ«كُتب قديمة ، كُتب ميتة ، كُتب مدفونة ، وأن أفتحها ، وأقارنها ، لكى أقتفى أثر النصّ والمعنى» بعودة إلى الحياة أو بعث . ومن الملائم أن هذا الميلاد الجديد الكُتبى مرتبط حَرْفياً ، من خلال استشهاد من الكتاب المقدس ، بالفكرة الخاصة بعلاج . والواقع أنه يبدو أن الفكرة الخاصة بكتاب ، واللجوء اللاحق من جانب بنتينو إلى الكتب ، يجلبان علاجاً مؤقتاً لحالته «الكارموريّة» . غير أن نعمة الكتاب قصيرة الأمد حقاً . فلايكاد بنتينو يفتح الكتب حتى يقوم الدود - بقولته العدمية «نحن لانعرف شيئاً على الإطلاق عن النصوص التى نقضمها» (الفصل ١٧) - بإعادته إلى حالة الإذعان .

ونلقى مثالا آخر عن القوة التى يملكها الكتاب فى مجال استعادة الحيوية فى قصيدة مديح للقديسة مونيكا . وقصيدة مديح ، التى كانت هدية من زميل دراسة سابق فى المعهد الدينى ، تُجدّد الحياة عبر الذاكرة :

كلّ هذا ظلّ يقوله لى شيطان كتاب صغير ، بحروف طباعته ذات الطراز القديم واستشهاداته اللاتينية . رأيتُ لمحات كثيرة من حياة طالب فى المعهد الدينى تخرج من أوراق ذلك الكتاب الصغير . . . كم من وجوه أخرى حملتُ فى وجهى من الصفحات الباردة للمديح ! لا ، لم تكن باردة . كانت تحمل دفء الشباب الغضّ ، دفء الماضى ، دفئى أنا . أردتُ أن أعيد قراءتها ؛ هنا وهناك أدركتُ معنى النصّ : بدا لى مفعماً بالحياة كما كان فى أول يوم ، وإن كان أوجز . الكتاب الصغير أطلق سحراً : أحيانا ، وبلاوعى ، كنتُ أقلب الصفحة وكأننى أقرأ فعلاً . ثم عندئذ . . . أعتقد أن ذلك كان عندما وقعتُ عيناى على آخر كلمة فى الصفحة ، قامت يدى ، التى اعتادت أن تساعدني ، بواجبها . . . (الفصل ٥٦) .

ولغة هذه الفقرة المقتبسة إنما هي لغة السحر . وتجعل صفحات الكتاب الناس يعودون إلى الحياة ويستعيدون حرارة طاقة الشباب . ومن الأهمية بمكان أن نلاحظ أن القوة السحرية للمديح لاصلة لها بالقراءة بالمعنى المألوف الخاص بالحصول على معلومات . ويبدو أن اللغة المكتوبة لهذا العمل غير هامة في حد ذاتها لأن بتينيو لا «يقرأ فعلا» . وبدلاً من ممارسة القوة عبر التصوير الشعري أو المجاز الأدبي بالمعنى التقليدي ، يملك الكتاب قوة أكثر فيتيشية ، تنبع من مكانته كشئ مادي . ويتكوّن لدينا انطباع بأن مجرد الإمساك بالكتاب هو كل ما هو ضروري لسحر تجديد الذكرى . لكننا كما هو الحال مع البحث عن الدواء نكتشف انقلاباً في تأثير الكتاب على بتينيو . فهو يؤدي في البداية إلى ازدهار ، حيث يعيش من جديد كشخصية رئيسية للرواية تجارب الشباب والتفاؤل . غير أن نفس الكتاب الصغير يقوده إلى أن يعاني من جديد بدايات غيرته وتحرره من الأوهام ويقود بطبيعة الحال إلى فسادٍ للتجربة الإيجابية أصلاً .

وبتينيو ، المتردد وغير الفعال عادةً ، يلجأ إلى الكتب عندما يحتاج إلى قوة خاصة من أجل فعل حاسم . وهذا هو الحال عندما يعتزم أن يقتل نفسه وهو في وهدة المראה على الخيانة المفترضة لزوجته . وقبل تذويب السمّ في قهوته ، يتذكر بتينيو أن «كاتب ، قبل أن يقتل نفسه ، قرأ وأعاد قراءة كتاب لأفلاطون» (الفصل ١٣٦) . ولم يكن لديه أيّ عمل من أعمال أفلاطون ، ولكنه يجد مجلداً لبلوتارخ يروي حياة كاتب فيقرأ ذلك الكتاب . وتصرفاته مفهومة قبل كل شيء ضمن سياق الطقس . ذلك أن بتينيو ، الذي يملك عقلية بدائية ، يقف ضد الزمن الخطيّ وضد كل ما هو حديث . وهو يرغب في العودة إلى العصور القديمة ، إلى نقطة الأصل ، ولهذا يحاكي نموذجاً بطولياً من العصور السحيقة في محاولته لقتل نفسه . غير أن تصرفاته لها دلالتها أيضاً في نزوعها إلى السحر والفيتيشية . فهو يجد نفسه في مواجهة تحدٍّ مرعب يحتاج إلى الحزم والقوة ويبدو أنه يلتقط كتاباً معتقداً أنه سيكون بلسماً سحرياً يمدّه بالقوة على تنفيذ خطته . وهو يقول : «كان على أن

أثير في نفسى نفس الشجاعة ، تماما كما احتاج هو {كاتو} إلى أفكار الفيلسوف ليموت بجسارة» (الفصل ١٣٦) . وهنا من جديد ، تتمثل وظيفة الكتاب في المحل الأول في أن يفعل أكثر منها في أن يقول . وكما في الحالات الأخرى فإن القوة التى يهبها الكتاب مؤقتة وغير كافية . وينجح بتينيو في تذويب السم ولكنه يعجز عن ابتلاعه .

ويبدو أن الكتاب - السحر كما ناقشناه إلى الآن يندرج ضمن النوع الذى يسميه السير جيمس فريزر «السحر المُعدى» contagious magic ، أى تبادل الأسباب أو النتائج عن طريق الأشياء المرتبطة أو التى كانت مرتبطة بها (٢) . كما يمكننا كذلك أن نسميه «السحر بالكناية» magic by metonymy . ويحاول بتو الوصول إلى كُتب قديمة ربما كانت قد ناقشت أدوية قديمة . على أن الخلط بالكناية بين الرسالة وموضوعها يعطى الكتب ذاتها قوى علاجية مؤقتة تؤدى إلى إحساس الشخصية الرئيسية للرواية بالفعالية والعناد . وهكذا فإن قصيدة مديح ، عن طريق تداعى الذكريات مع مؤلفها ، ومع المعهد الدينى ، ومع فترة شباب فى حياة سانتياجو ، تعيد الشخصية الرئيسية للرواية إلى انطباع وقتى بالجدّة والحيوية . كما يبدأ كتاب بلوتارخ ، لكونه جزئيا عن كاتو ، فى منح بتينيو شيئا من حسم وإصرار كاتو .

وتبقى حالة هامة أخرى لسحر الكتاب - وهى حالة رواية دون كازمورو ذاتها . وفى الفصل المعنون «الكتاب» ، يوضّح الراوى أن هدفه من وراء تأليف الكتاب كان أن يستعيد شبابه . وهو يقول : «بهذه الطريقة سأعيش ما كنتُ عشتُه» (الفصل ٢) . وكما هو الحال مع الأمثلة الأخرى ، هناك عنصر من السحر المُعدى فى هذا السلوك . فالكتاب سيكون عن فترة من التفاؤل ، والصحة ، والحيوية ؛ ولهذا فإن الكتاب ، عن طريق العدوى ، سيُعيد بعض هذه الصفات إلى يد وعقل مَنْ يؤلفه . وفى الوقت ذاته نجد جوانب من نوع آخر من السحر فى كتابة هذه السيرة الذاتية . وهذا النوع الذى يسميه فريزر بالسحر الهوميوباثى أو القائم على المحاكاة (٣) على علاقة بتبادل التأثير والفاعلية بين شىء أصلى

ونسخة ثانوية طبق الأصل . وعلى سبيل المثال فإن المرء يشوّه دمية مصنوعة تقليداً لشخص محدّد فيُسبّب الأذى لذلك الشخص .

ونجد مثالا ممتازا لهذا النوع من السلوك السحري في قيام سانتياجو ببناء نسخة طبق الأصل من بيت طفولته ، بهدف علاجي هو أن «أوصل طرفي حياتي ببعضهما ، لأستعيد عهد المراهقة في سنّ الشيخوخة» (الفصل ٢) . وبالنسبة لبتو فلإن كتابة سيرته الذاتية وإعادة بناء البيت عملاّن متواريان . وهو لا يناقش أبدا وظيفة أحدهما دون ذكر وظيفة الآخر (الفصلان ٢ ، ٦٤) . ورغم أن الكتاب كشيء ليس نسخة مادية طبق الأصل من أيّ شيء من شباب شخص باستثناء الكتب ذاتها فإن الكتب تُسهم في تراث طويل من المحاكاة من المتفق فيه من خلال العرف أن الكلمات يمكن أن تكون محاكاة لأشياء من الحياة . وبهذا المعنى تُسهم السيرة الذاتية في سحر المحاكاة وكذلك في السحر المُعدّي .

على أن اللجوء البدائي إلى إكسيرليس بلانتيّة . وفكرة تأليف كتاب تعطى سانتياجو نبض حياة جديدة وقد صوّر نفسه على أنه رجل متجهّم صموت معزّل للناس (الفصل ١) ، غير أنه بوصفه راويًا ، في القسم الأول من الكتاب بوجه خاص ، هو النقيض المباشر لذلك . إنه بوجه عام ثرثار ومليء بالحسوية ويتصل بالناس إلى حدّ الاعتراف . ويبدو في الحقيقة أن الكتاب يعيد الحياة إلى الشخصية الرئيسية الصموت عادةً لروايّتنا . ولكن القوى المجدّدة للكتاب لا تمضي أبدا إلى الحدّ الكافي . وحالما يأخذ السرد إلى المرحلة المريّة من حياته ، يبدأ الراوي في الخروج من «الورق» وسيروى . وهو يعترف بأن المرحلة الأخيرة من سرده ، وهي تُشكّل نصفًا بكامله من الرواية ، سيتم ضغطها بدلا من ذلك إلى قسم أصغر بكثير (الفصل ٩٧) . وبحلول الزمن الذي يكمل فيه الرواية فإنه يصير نفس «كازمورّو» الذي كانه عندما بدأ في سردها .

وأخر قول له في الرواية هو ما يلي : «فلنتقل إلى تاريخ الضواحي» . وهو يعود بصيغة الأمر هذه إلى الكتاب الأول الذي ذكره . ونذكر أن تاريخ الضواحي هو الكتاب

الذى كان قد اعتزم أصلاً على تأليفه لعلاج ملله قبل أن تخطر بباله فكرة كتابة سيرة ذاتية . وقد حاول إنتاج كتاب بوصفه بلسماً لأمراضه واكتشف أنه كإكسير عاجز عن إحداث تأثير متواصل . غير أنه بطريقة محددة بصورة عبثية ، تُذكر بالطابع الدائري لسيزيف (٤) ، يبدو ميالاً إلى أن يجرب إلى ما لا نهاية ad infinitum نفس العلاج المخيب للأمل .

النقود بوصفها طلسماً حديثاً

النقود عنصر آخر يتكرر ذكره كثيراً ويجرى استخدامه بطريقة غير عقلانية لمحاولة استعادة الحيوية . وربما أمكن تعريف العنصر السحري بأنه عنصر يمتلك قدرات خارقة للمألوف . ومن الصعب إلى حد ما أن نناقش النقود على أنها عنصر من هذا القبيل ، لأن القدرات المألوفة للنقود في المجتمع الحديث ضخمة إلى حدّ عدم ترك شيء تقريباً لعالم السحر . غير أن من المألوف الشائع أنه لا تزال هناك بعض الأشياء التي لا تشتريها النقود، كالحب أو الخلود . وفي الرواية ، يجرى استخدام النقود كنوع من الطلسم البدائي لمحاولة الحصول على هذه الأشياء بالذات .

وللنقود غير قليل من السمات المميزة التي تجعل منها رمزا ملائماً ، حيث تقوم بالتوفيق بين السياق الحديث والسياق الأسطوري في رواية دون كازمورو . ويتحدث الاقتصاديون عن ثلاث خصائص جوهرية للنقود (٥) . فهي ، أولاً ، وسيط للتبادل . وهي تقوم ، كشيء مادي ملموس ، بتسهيل التجارة والتبادل ، حيث تجمع الأطراف معاً في « التقاء للعقول » . ويجرى استخدام النقود بهذه الطريقة في الرواية ؛ غير أنها تصير أيضاً وسيطاً لتبادلات أخرى لا تُوصف ، كالحب . ثانياً ، النقود معيار للقيمة ، مقياس لدرجة الرغبة في الأشياء والحاجة إليها . وفي دون كازمورو ، يجرى استخدامها لإضفاء

قيمة على سلع عديدة وكذلك للقيام عن طريق القياس بتوضيح القيمة المرتبطة بعناصر لا تُقدَّر بثمن مثل الاحترام ، والطمأنينة ، والصحة . ثالثاً ، النقود مستودع للثروة ، حيث تسمح باستمرارها والحفاظ عليها على مرّ الزمن . وتُقدّم الرواية النقود مستخدمة بهذه الطريقة المادية لكنها تستعملها أيضاً لتشير إلى المحافظة ضدّ الزمن على الثروة التي لا حدّ لها للحياة ذاتها . وفي رواية ماشادو ، تقوم النقود بدور فعّال بكل من المعنى الحرفي والمجازي . وفي كل من الحالتين تكون رمزيتها مشحونة بصورة رائدة : إنها تصوير مسألة حياة أو موت .

وكما سبق وذكرنا فإنه يمكن النظر إلى ميلاد بنتينيو على أنه نوع من الدواء . غير أنه دواء له آثار جانبية خطيرة . وهناك طريقة أخرى للنظر إلى المشكلة وهي من خلال العدسة المجارية للنقود . وكزوجين شابين ، نجيد والدي بنتينيو سعيدين وناجحين . ويصف الراوى سعادتهما وصفا استعاريا ، في صورة جائزة كبرى في يانصيب . ومشيرا إلى صورة زيتية لوالديه ينتهي إلى القول : « وما تقرأه في وجه كل منهما هو أنه إذا كان من الممكن مقارنة السعادة الزوجية بالجائزة الكبرى في يانصيب ، فقد كسبها بالورقة التي اشتريها معاً » (الفصل ٧) . وفي حين تستمر ثروتهما المادية في النمو ، تنقلب «جائزة» سعادتهما إلى ندرة بسبب العقم . وبعد أن وضعت دونا جلوريا طفلا مولودا ميتا فإنها تعبدُ الربّ بأنها إذا رُزقت ابناً ستجعل منه قسيساً . وبمعنى مجازي فإن ذلك النذر يُغرقها في دين ثقيل :

يقرّر أحد الأقوال المأثورة عن فرانكلين أن مَنْ كان عليه أن يدفع في عيد الفصح ، يكون صومه الكبير قصيرا . لم يكن صومنا الكبير أطول من غيره ، ذلك أن أمي ، رغم أنها كانت جعلتني أتعلّم اللاتينية والدين ، بدأت تؤجّل يوم دخولي المعهد الديني . هذا هو ما يُسمّى ، بلغة التجارة ، « تمديد أجل دفع الكمبيالة » . كان الدائن مليونيرا كبيرا ؛ لم يكن يعتمد على الدفع ليأكل ، وكان يوافق على التأجيلات حتى دون زيادة سعر الفائدة . لكن أحد الأصدقاء الذين كانوا

وقّعوا على الكمبيالة تكلم ، ذات يوم ، عن ضرورة دفع المبلغ المذكور : ذلك
مذكور في أحد الفصول الأولى . وافقت أمي وانسحبتُ أنا إلى سان جوزيه
(الفصل ٨٠) .

وهكذا فإن تأخرُ دونا جلوريا عن الوفاء بنذرِها إنما هو نوع من الرهن الإضافي .
كما أن حلّ بنتينيو من نذر أمه إنما هو ثمرة إعادة التمويل - وهي في هذه المرة إعادة تمويل
أكثر براعة أيضا ، إذ أنها تشمل نوعا من التبادل النقدي . ذلك أن دونا جلوريا تتكفل
بالإنفاق على تعليم يتيم بالمعهد الديني يقبل الوفاء بالنذر بدلا من بنتينيو . وبكلمات أخرى
فإنها تسدّد دينها المجازي بكامله بعملة مادية واقعية .

ولاستخدام بنتينيو للنقود تداعيات غير تجارية مماثلة . ويبدو أنه يثق بوجود نوع من
القوة السحرية في النقود ، وعندما يعطى وهو صبي قطعتين نقديتين لشحاذ يفكر في
كايتو ، ويطلب من الشحاذ أن يصلى للرب من أجل أن تتحقق كل آمانيته (الفصل ٢٧) .
وخلال محاولته هو وكايتو وضع خطة للفكاك من التزام أمه يشتري قطعتين من الكوكادا
(حلوى جوز الهند) من بائع متجول . وفي الفصل الثاني ، ناقشت بشيء من التفصيل
فكرة أن الكوكادا توحى لبنتينيو بتناول قربان المقدس ، بكل من المعنى الديني والغرامى ،
لأنه تم استخدام الحلويات كخبز قربان مقدس عندما كانا هو والفتاة يلعبان « القدّاس » .
كما كانت الكوكادا أو حلوى من نوع ما آخر موضوعا للعبة بيع قام فيها الاثنان بتسليّة
نفسهما وهي « تضحك ، وتقفز ، وتبادل الأدوار تباع تارة ، وتشتري تارة أخرى
حلوى لم تكن موجودة » (الفصل ١٨) . وكان من السهل تماما أن يعتبر بنتينيو هذه
اللعبة نوعا من « المشاركة في التناول » كاللعبة الطقسية الدينية ، لأن كل واحدة منهما
تقتضى كونهما معا في ظروف ممتعة في نوع من التبادل القائم على التعاون . وعندما
يشتري بنتينيو حلوى جوز الهند ليقاسمها مع كاييتو فهو إنما يحاول من جديد أن يشتري ،
وكأنما عن طريق السحر ، عودة صلة الحب الحميمة .

وتحقيق رغبات بتينيو ، مثل تحقيق رغبات أمه ، يعنى الغرق فى دين ثقيل عن طريق عقد مع الرب أو نذر للرب ، الذى « هو روتشيلد ، فقط أكثر إنسانية بكثير » (الفصل ٦٩) . وفى مقابل إعفائه من نذر دونا جلوريا ، يتعهد الصبى بأن يتلو ألف صلاة ربانية وألف صلاة للعذراء . وهو يوضح أن السبب وراء مثل هذا المقدار الضخم هو أنه كان متخلفا أصلا عن الوفاء بنذور النعم السابقة ويقصد بالألفى صلاة أن يسدّد « كل شيء » :

ألف ، ألف ، ألف ! كنت بحاجة إلى مقدار يكفى لسداد كافة المتأخرات . ربما تضايق الرب للغاية لإهمالى ورفض أن يصغى إلى بدون نذر بمبلغ كبير من المال كنت فكرت تفكيرا عميقا فى طريقة لمحو دينى الروحى . لم أجد أى عملة أخرى يمكن بها ، مع الاحترام الواجب لرغبتى ، سداد الدين بكامله وإقفال دفاتر حسابات ضميرى دون عجز (الفصل ٢٠) .

وبطبيعة الحال فإن كل هذا الخطاب المصرفى (البنكى) لايتعلق بسلعة مسعرة ما بل تتعلق بسلعة لا تقدر بثمن - روح بتينيو . وهو يبين هذا بجلاء عندما يوضح أنه كان بوسعه أن يتفاوض على العقد بتلاوة مائة قدّاس غير أن التورط فى مثل هذا العدد الكبير من القداديس كان سىساوى تقريبا أن يصير قسيّسا : « وقد تعدّد القداديس ؛ وربما أمكنها مرة أخرى أن ترهن روحى » (الفصل ٢٠) .

وكما فى حالة أمه ، يجرى وصف سعادة بتينيو بلغة اليانصيب . فهو يرى حلما يكرر بصورة ساخرة تجربة حميه المستقبلى مع اليانصيب . ورغم أنه يكسب دخلا متواضعا جدا ، استطاع بادوا أن يشتري البيت المجاور لبيت آل سانتياجو لأنه كسب الجائزة الكبرى فى يانصيب (الفصل ١٦) . غير أن ورقة بادوا خاسرة فى حلم بتينيو . ويشكو والد كاپيتو من أن : « من المحتمل أن عجلة اليانصيب تحطمت ؛ فمن المستحيل ألا تكون ورقته كسبت الجائزة الكبرى . وبينما كان يتكلم ، كانت كاپيتو تعطينى ، بعينها ، كل الجوائز كبرى وصغرى . وأعظم هذه كان لا بد من إعطائها بالفم » (الفصل ٦٣) .

وبكل من المعنى المجازى والحرفى يعزو بنتينيو إلى المال قوة سحرية تقريبا . ذلك أن المال فى نظره يشتري مالا يمكن أن يشتريه المال عادةً . وعندما يقترح جوزيه دياس زيارة للبأبا لالتماس الإعفاء لبنتينيو فإنه يقدم تعبيراً مكرراً مبتدلاً يلخص الموقف الذى مؤداه أن النقود يمكنها أن تشتري السعادة : « الذى يملك لساناً يسافر إلى روما ، واللسان فى حالتنا هو النقود » (الفصل ٩٥) .

ويجرى المرة تلو المرة تمييز الفترة البريئة المفعمة بالأمل فى علاقة بنتينيو وكايتو بالندرة المالية . ويُسمع صياح بائع حلوى جور الهند المتجول ،

« أبكى ، يابنت يا صغيرة ، أبكى

ليس معك أى نقود ، أبكى »

(الفصل ١٨) *

عندما تقاسم الشابان الصغيران آمالهما بقوة ، ويشير إلى أمنيتهما الصريحة وإحباطاتهما بعبارات النقود .

وقبل الرحيل من المعهد الدينى وقبل زواج بنتينيو وكايتو ، يجرى تصوير الشخصيتين الرئيسيتين للرواية بوصفهما مدينين يحاولان أن يسدداً بالكامل ديناً مرعباً . وبعد الزواج ، يبدو أن الدين قد تم الوفاء به بالكامل وأن الشخصيتين الرئيسيتين للرواية تغدوان فى الوضع المعاكس كصاحبى مدخرات ويدفعان نقداً ومقدماتاً مقابل صفقاتهما الروحية .

ويوضح الرواى هذا الانقلاب فيما يتحدث عن تلهفهما هو وكايتو على الطفل : « لم يأت . طلبته كايتو فى صلواتها . أكثر من مرة ضبطت نفسى أتلو صلوات وأطلبه . لم يعد الحال كما كان عندما كنتُ طفلاً ؛ الآن ، أدفع مقدماً ، مثل إيجار البيت

* يحيل المؤلف إلى الفصل ١٧ والصحيح هو الوارد أعلاه - المترجم .

(الفصل ١٠٤) . وإلى جانب الانقلاب من وضع المدين / إلى وضع المدخر ، يبدأ حدوث انقلاب تهكمى فى معنى النقود . ووفقا لجون كينيث جالبرايث فإن « أغلب الأشياء فى الحياة - السيارات ، الخليلات ، السرطان - هامة فقط لأولئك الذين يملكونها . وعلى العكس من ذلك فإن النقود هامة على حد سواء لأولئك الذين يملكونها ولأولئك الذين لا يملكونها » (٦) . وربما كان بوسعه أن يضيف أنه رغم أن أهمية النقود متساوية عند « الأغنياء » و « الفقراء » إلا أن المعنى الذى يعلقونه عليها قد يكون مختلفا تماما . ويمثل بنتينيو حالة فى صميم الموضوع . وإذا تحدثنا مسجاليا فإنه قبل زواجه مرهون . غير أن النقود ترمز إلى آماله فى السعادة . وبعد الزواج ، ديونه مُسدَّدة ولكن النقود التى يملكها الآن تبدأ فى اكتساب تداعيات المرارة والقلق .

والاستشهاد السابق بخصوص الرغبة فى طفل ، والذى يقدم فيه بنتينيو النقود دون أن يكون واثقا من أنه سيتلقى شيئا ما فى المقابل ، مثال على هذا المعنى التهكمى الجديد المرتبط بالنقود . والفصل المعنون « عشرة جنيهات استرلينية » مثال جيد آخر . ففي هذا الفصل سرحت كاييتو بفكرها بينما كان بنتينيو يلقى عليها درسا عن النجوم . وتوضح كاييتو أنها كانت تراجع فى ذهنها حسابات صفقة مالية أجرتها فى وقت سابق من ذلك اليوم . وكانت قد اشترت عشرة جنيهات استرلينية بمدخرات من مصاريف بيتها :

« كل هذا ؟ » .

« ليس كثيرا ، مجرد عشرة جنيهات . هذا ما استطاعت زوجتك البخيلة

توفيره فى شهور عديدة » ، ختمت وهى تخشخش الذهب فى يدها .

« مَنْ كان الوسيط ؟ »

« صديقك إسكوبار » .

« كيف لم يقل لى أى شيء ؟ »

« حدث هذا اليوم فحسب » .

« كان هنا ؟ »

« قبل عودتك إلى البيت بقليل . لم أذكر ذلك خشية أن تشكّ في شيء ما »

(الفصل ١٠٦) .

وعلى السطح تبدو هذه الواقعة العرضية مناسبة سارة . فهي تبين فيما يظهر أن كاييتو ربّة بيت ذات ضمير حيّ ومتحمسة للتوفير وإسعاد زوجها (تعزيزاً للاستقرار المنزلي) . وقيامها بشراء الجنيّات الاسترلينية خطوة مالية حكيمة ، فهي تقوم بتحويل عملة غير مستقرة نسبياً إلى عملة يُعتمد عليها أكثر بكثير (تعزيزاً للاستقرار المالي) . وهي تبدو سارة لطبيعة بنتينيو المحافظة بصفة جوهرية ، ذلك أن وجود تغطية ضدّ التضخم إنما هو على كل حال تغطية ضد تقلّبات العملة (تعزيزاً للاستقرار الزماني) . ويقول الراوى إنه أراد « تبديد ضعف مقدار الذهب على هدية ما تذكارية » (الفصل ١٠٦) .

غير أن هذه الصفقة ، في تناقض تهكمى مع هذه المظاهر السعيدة ، التي تنسجم مع المعنى الإيجابى للنقود في القسم الأول من الرواية ، تحمل بعض المعانى السلبية للغاية وهي مسئولة عن إثارة غيرة بنتينيو . ذلك أن كاييتو فعلت شيئاً ما خلف ظهر زوجها ، بما فى ذلك السماح بدخول إسكوبار البيت فى غيابه . وكما سبقت الإشارة فإن التبادل الوهمى للنقود بين بنتينيو وكاييتو عندما كانا طفلين كانت له معانٍ إضافية فى نظر بنتينيو . ولن يكون من غير المعقول للتبادل الحقيقى الفعلى بين كاييتو وإسكوبار أن يحمل تلك المعانى الإضافية ذاتها . وربما كان هناك إحياء جنسى للصفقة يُنذر بالاتهام المرير من جانب بنتينيو لزوجته . لقد ظلّ الزوج « يدفع » لكى يكون له طفل . فقد تكون الزوجة بمعنى ما قد حصلت على « دفعة » بعملة أكثر فعالية من شخص ما آخر (٧) .

وربما كان لدى بنتينيو بصورة لا واعية ، بعد أن صار متزوجاً وناجحاً ، حنين إلى تلك الفترة من حياته التى رأى أنه كان فيها مديناً . ويبدو أن تدوينه الموسيقى

وترديده العاطفى (الفصل ١١٠) لأغنية بائع حلوى جور الهند (الفصل ١٨) ،
بالإضافة إلى تعهده بالأل ينسى الأغنية أبدا (١١٤) ، توضّح جميعا اشتياقه إلى
سعادة « الفقر » البريئة .

ومع اقتراب ذروة الارتياب القائم من جانب بتينيو فإنه يشتري السم ليقتل نفسه .
وهو يشير إلى ذلك الشراء بلهجة التهوين على أنه وديعة بنكية ضخمة : « الصيدلية
انهارت ، هذا صحيح ؛ المالك صار صاحب بنك وبنكه يزدهر » (الفصل ١٣٤) . ومن
جديد نرى أن بتينيو قد تغير من الدين إلى الغنى لكننا نرى أن نقوده لا تشتري الآن
الحوية والحب ، بل النقيض . وهو يلجأ مرة أخرى إلى استعارة اليانصيب ، وهذه المرة
بمعنى تهكمى ومعاكس : « عندما وجدت نفسى مع الموت فى جيبي أحسستُ كأننى فُزتُ
لتوى بالجائزة الكبرى - لا ، فرحة أعظم ؛ ذلك أن جائزة اليانصيب تتبدّد ، أما الموت
فلا » (الفصل ١٣٤) .

وعندما يصير حزقيال شابًا ، يأتى من أوروبا ليزور سانتياجو وبعد قليل يطلب منه
أن يمده بالنقود ليسافر إلى الشرق الأدنى فى بعثة أثرية . وفى سياق سرد هبته لحزقيال ،
يوضّح دون كازمورو إدراكه التهكمى للتبادل بين الخائن والمخون وهو ما جرى التلميح إليه
فقط فى سياق واقعة الجنيهاات الاسترلينية : « وعدتُ بإمداده بالنقود اللازمة ، وأعطيته
فى نفس المكان والزمان مقدّمًا على النقود المطلوبة . قلتُ لنفسى إن إحدى النتائج المترتبة
على الحبّ المسروق من الأب هى أننى أعطيتُ النقود من أجل علم آثار (= أركيولوجيا)
الابن . وكان الأجدر بى أن أعطيه الجذام » (الفصل ١٤٥) . ويبدو سانتياجو أكثر من
سعيد بأن يعطى حزقيال النقود اللازمة لرحلته وليس فقط لأنه كان يفضلّ ألا يراه أبدا بعد
ذلك . فهناك شىء ما من اللعنة فى الهبة (٨) . ويقدم كازمورو النقود ، متمنيًا فى
الوقت ذاته أن يصاب الشاب بالجذام ويموت .

وهذا المال - السحر المعاكس مناقض تماما فى أهدافه لما لاحظناه فى بداية العمل .
وعندما كان صبيًا ، يعطى بتينيو صدقة لشحاذ بالأمل المتقد فى أن عمله هذا سينقذ روحه

من مطهر العذاب المؤقت لنذر ويضمن له الحياة والحب . وعندما يصبح رجلا متقدما في السن ، يعطى النقود « لشحاذ » من نوع آخر ، هذه المرة مع تمنى اللعنة . والأمنيتان كلتاهما تُقبَلان ، لكن ليس بنفس الدرجة . والحقيقة أن النقود قادرة على أن تشتري لبتيئيو وكايتو الحيوية والمشاركة اللتين يبغيانهما للغاية . غير أن تلك الهبة ، مثل جائزة اليانصيب ، « تتبدّد » . كما أن النقود تبدو قادرة على أن تُوقع اللعنة المهلكة على حزقيال ، إذ أنه يموت أثناء أسفاره ، رغم أن ذلك ليس بسبب الجذام (الفصل ١٤٦) . واللعنة أقوى من العلاج لأن « الموت لا يتبدّد » .

التهكم الرمزي : الكتب والنقود والحداثة

فى ولاء بتو ستياجو للعقلية الفتيشية ، يبدو اختياره للكتب والنقود كعلاجين تهكميا للغاية . وتميل العقول السحرية إلى أن تكون عقولا غير متعلمة (بلا كُتب) bookless . وكما أوضح العديد من العلماء الاجتماعيين والنقاد ، يزدهر الفكر السحرى على الشفاهية . ويشير ظهور معرفة القراءة والكتابة إلى اضمحلال الأسطورة والسحر وميلاد الثقافة المتقدمة الحديثة (٩) . وفى هذا الضوء ، يبدو أن اللجوء الاستحواذى من جانب الراوى إلى الكتب كهروب مجدّد من الحياة المعاصرة لا يحقق الهدف منه . والنقود أيضا سمة أساسية للحداثة ، وكلما كان المجتمع حديثا ومتطورا أكثر ، كان نظامه النقدى أكثر تعقيدا وتطورا . وتميل المجتمعات البدائية إلى أن تكون غير نقدية moneyless ، أو مكتفية ذاتيا أكثر ، أو معتمدة على المقايضة أكثر من اعتمادها على شبكات التجارة المعقدة التى تجعلها النقود ممكنة (١٠) . ويختار سانتياجو كإكسيرات له ضد العصر الحديث رموز العالم الحديث ذاتها . ويبدو هذا الاختيار مشابها لمحاولة إطفاء نارٍ بصبّ الزيت عليها . وبعيدا عن الهروب من الحداثة ، يصير سانتياجو المشدود إلى الكتاب سجيناً لها بالأحرى .

خاتمة

جوهراً أم غياب ؟

فى الفصل الأول ، قدمتُ إلى القارئ ما نسميه بالمجازات الأربعة الرئيسية - الاستعارة ، والكناية ، والتضمين ، والتهكم - باعتبارها مجموعة من « القواعد التحويلية » القادرة على إحداث التحويل من الأسطورة إلى القصة الواقعية الحديثة . وكان الجانب الأكبر من مناقشتى اللاحقة محاولة لتحديد وظيفة هذه المجازات كعناصر تسمح بتوافق بعيد بين رواية دون كارمورو وأسطورة البحث .

وهناك استقطاب نحو هذه الوسائل البلاغية الأربع . فالاستعارة تقف عند أحد الطرفين لتشدّد على التشابه . وحيثما سادت الاستعارة فى الرواية يكون من الممكن حدوث درجة أكبر من الاقتراب من الأسطورة . وهنا تُمنح الشخصية الرئيسية أبعاداً بطولية وترتدى مظاهر تكافؤ مع النماذج الأصلية الأسطورية الجبارة . ويقف مجاز التهكم على الطرف الآخر ليشدّد على الاختلاف . ويوسع الخطاب التهكمى المسافة بين الأسطورة ورواية دون كارمورو ، لأن ذلك الخطاب يلفت النظر إلى افتقار بتينيو إلى القدرة البطولية . أما الكناية والتضمين فإنهما يقفان فى مكان ما وسط هذا الاستقطاب ويبدو أنهما يحققان من حيث وظيفتهما توارنا نسبياً من الاختلاف والتشابه (١) .

ورغم أن كافة هذه المجازات تقوم بدورها إلى درجة ما فى الدعامات الأسطورية للرواية فإن المجازين اللذين كرّستُ لهما جلّ اهتمامى هما الاستعارة والتهكم . وأعتقد أن هذا ليس وليد المصادفة . ذلك أن رواية دون كارمورو تقيم استقطاباً بين الخطاب الأسطورى الاستعارى ، الذى يربط الراوى نفسه من خلاله بالنماذج الأصلية الخالدة ، والخطاب التهكمى الذى يأخذ فى سياقه فى اعتباره حداثة عشوائية دائمة التغير . كما أنه

ليس وليد المصادفة أن كافة فصول كتابي قد انتهت بمناقشة التهكم . وسانتياجو - الراوى
الواعى بذاته والميال إلى الاعتراف والذكى - أكثر من مستعد لتسجيل تقييم مرير لوقوعه
العاجز فى شرك العالم المعاصر غير المضيف . وهو يقوم بهذا بصورة متزايدة عندما يصل
إلى أواخر الكتاب . ومن الناحية البنائية ، تنتهى الرواية بقلب تهكمى لنموذج رحلة
البحث .

وقد يبدو أن هذه السمة المميزة الأخيرة المتمثلة فى التهكم تضع رواية دون كارمورو
مباشرة ضمن الاتجاه العام للأدب الحديث ، بعيدا عن الأبطال ونحو الأبطال ، وبعيدا
عن مثالية الجواهر نحو تشاؤم النسبية ورحلات البحث العبثية . غير أننى أشك فى أن من
الممكن تصنيف دون كارمورو بكل هذه البساطة . ومن الجلى أن بتينييو لا يتسق مع
النموذج الأصلى الذى يحدد به نفسه فى بداية الأمر . كذلك من الجلى أن العالم الذى
ينتمى إليه بعيد تماما عن جزيرة مثالية للأحلام . لكن هل يدعو الكشف التهكمى لمثل
هذا التنافر إلى نفي للجواهر ؟ والواقع أن مفهوم الجواهر ومفهوم النسبية يتعرضان على
السواء للتدقيق المتشكك للتهكم .

وتتمثل طريقة تحقق بها الرواية هذا الموقف المتحفظ فى جعل اعتراف راويها بالنسبية
اعترافا عقائديا . وطوال الرواية نجد بتينييو جوهرى النزعة . وبوصفه شخصية رئيسية فى
قصة الرواية ، يحاول بصورة متماسكة تعريف نفسه ضمن نسق أبوى يضيف الطابع المثالى
على النماذج البطولية والسيطرة السلطوية كطريقة فى حل المشكلات . أما بوصفه راويا
فإن سانتياجو يلجأ مرارا وتكرارا إلى اللغة البطولية لوصف نفسه . ومع ذلك فمن الجلى
لكل من القارئ والراوى نفسه أن الواقع بعيد تماما عن هذا الجوهر الأسطورى الذى جرى
إضفاء طابع مثالى عليه . غير أن هذا الاعتراف لا يعنى تخلّى الراوى عن الجواهر بل
يشكل بالأحرى اعتناقا ظاهرى التناقض لجوهرية سلبية .

وهو يصور كابتو كتجسيد لهذا الجوهر المقلوب . ووفقاً له فإنها حورية متغيرة -

مرنة ، وغير مخلصه ، ومستبدة . وتبدو عيناها اللتان مثل مد البحر وكأنهما ترمزان إلى هوة الغياب (٢) . وكايتو ، بالإضافة إلى ذلك ، صورة مصغرة للعالم بأكمله ؛ وتؤكد النظرة الشاملة لسانتياجو نفس عدم التماسك النسبوي الطابع . على أن الراوى ، الذى يظل يحتفظ ببقية حماس بطولي ، يذهب بعيدا فى تأكيد هذه النسبية إلى حد أنه يضيف عليها طابع الجوهر . وتوضح الإدانة الأخيرة لكاييتو فى الفصل الأخير أن :

مابقى هو اكتشاف ما إذا كانت كاييتو جلوريا موجودة من قبل داخل كاييتو ماتا كافايوس ، أم تحولت هذه الكاييتو إلى الأخرى كتيبة لجادث ما عرضى . ولو علم يشوع بن سيراخ ، بنوبات غيرنى الأولى ، لقال لى ، كما فى أصحابه ٩ ، الآية ١ : « لا تكن غيورا على امرأتك حتى لا تشرع فى خداعك بالمر الذى تعلمته منك » . لكننى لا أعتقد أن الأمر كان كذلك ، وستوافقنى أنت . وإن كنت تذكر كاييتو الطفلة ، سيكون عليك أن تُقر بأن الواحدة كانت داخل الأخرى ، مثل الثمرة داخل قشرتها .

حسنا ، مهما كان الحل ، يبقى شىء واحد هو خلاصة الخلاصات ، وبقية البقية : إدراك أن جى الأول وصديقى الأعظم ، وكل منهما يحبنى إلى ذلك الحد ، وكل منهما محبوب منى إلى ذلك الحد ، كان مقدرا عليهما أن يتحالفا ويخدعانى (الفصل ١٤٨) .

والكلمات الأخيرة للرواية تأكيد حول جوهر كاييتو . إن طبيعتها الخائنة ، فيما يقول سانتياجو ، ماثلة فى صميم جوهرها ذاته ، « مثل الثمرة داخل قشرتها » . ومنطلقا من تجربته مع كاييتو يوجه اتهاماً ضد القدر نفسه : « كان مقدرا عليهما أن يتحالفا ويخدعانى » . وهكذا فإن بيانه الختامى لا يمثل مجرد شكوى حول زوجته ، بل يمثل نظرة إلى العالم . ونحن نرى أن كارمورو لا يعترف فقط بالواقع الظاهر لعالم مجرد من الجواهر ، فهو يدين بصورة متناقضة ظاهريا النسبية الحديثة باعتبارها شيئا مقدرا وبالتالي جوهريا فى حد ذاته .

ولأن فكرة النسبية يجرى تأكيدها بصورة عقائدية فإنها مطروحة للنقاش بصورة تهكمية .
ولأن الباقي الوحيد من كافة الجواهر هو النسبية فإن فكرة الجواهر مطروحة أيضا للشك .

ويتمثل أحد « استنتاجاتي » ، إذن ، فى أنه رغم أن الرواية حول الإستمولوجيا ،
إلا أن من الصعب إن لم يكن من المستحيل الخروج باستنتاجات إستمولوجية من رواية
دون كارمورو . والراوى مُدان بأنه يلوى عنق المنطق وهو ينتهى إلى تأكيد موقف إطلاقى
وموقف لا إطلاقى فى الوقت نفسه .

ويرتبط دفاع سانتياجو عن المبادئ الجوهرية ارتباطا مباشرا برغبته فى أن تكون كاييتو
صادقة ومخلصة . وهو ، باعترافه ، « مخدوع » . وبسبب هذا « الخداع » فإنه يدافع
عن النسبية ، فى ارتباطها بعدم إخلاص كاييتو . غير أن من المفارقات أن الحالة التى
يقدمها ذاتها ليس لها سوى صحة نسبية للغاية . ذلك أنه يمكننا أن نرى إمكانية إخلاص
كاييتو وراء كافة أدلة الاتهام هذه . ولهذا فلا مناص من الشك فى أية فلسفة قد يقدمها
راوينا لأن أدلته المؤيدة مبنية على أساس كاييتو ، وسواء أكان مصيبا أم مخطئا فإنه
« مخدوع » .

ويتمثل « استنتاج آخر فى أن الخروج بأى نوع من الاستنتاج الأيديولوجى مشكوك
فيه أيضا . إن سعى الراوى إلى إلغاء الزمن بعودته إلى النماذج الأصلية البطولية البدائية
وبتشبيته الاستعارى للمرأة قابل للمطابقة مع أيديولوجية تتجنب التقدم وتحاول إضفاء
الشرعية على السيطرة والقمع (٣) . ويمكن للمرء أن يعتبر أن هذه هى أيديولوجية
الرواية . غير أن من الصعوبة بمكان أن نفعل هذا عندما نتذكر أن أحد المعانى الممكنة
للفظة « كارمورو » casmurro هو « عنيد » أو « راكب رأسه » wrong-headed (٤) ؛ إن
هذه النظرة الرجعية إنما هى موضوع للتهكم . وماذا عن تمرد كاييتو ضد مثل هذه السيطرة
الأبوية ؟ من شأن ذلك أن يوحى بأيديولوجية مناقضة ، تُجَبِّد مبدأ الحرية والمساواة
وتُهاجم التقاليد الجائرة والأدوار الاجتماعية . ويبدو أن الرواية تُوحى بهذه الأيديولوجية

الأكثر راديكالية ، ولكن يظهر أنها تقلل من شأنها في الوقت ذاته . ذلك أن كاييتو ، إن كانت روجة مخلصه ، ستكون ضحية أكثر منها بطلة أيديولوجية . فالحقيقة أن هويتها كمتمردة في سبيل قضية أيديولوجية إنما تتوقف ، على الأقل إلى حد ما ، على كونها رانية لأننا نميل إلى أن ننظر إلى زناها على أنه فعل تأكيد للذات وإفلات من التبعية الأبوية . ومن المفارقات أنه لا يمكننا التسليم بهذه الأيديولوجية الأكثر راديكالية ما لم نقم ، كقراء ، برفض هذه الأيديولوجية ذاتها ، منسجمين مع قراءة أبوية ومؤيدين لشهادة سارد سانتياجو . وقد نتبنى قراءة أكثر راديكالية ، مناقضة لشهادة سانتياجو ، فنحكم بأن كاييتو بريئة . غير أننا إن فعلنا ذلك فإن الأيديولوجية الداخلية للرواية ستبدو أقل راديكالية بكثير ، لأن كاييتو ستكون في هذه الحالة روجة مخلصه وضحية وأقل عدوانية بكثير في معارضة سيطرة بنتينيو .

وقد تبنت رواية دون كارمورو ، المنشورة في مستهل هذا القرن ، قيمة الزنا ، إحدى الثيمات المفضلة للرواية الواقعية في القرن التاسع عشر ، وصبغتها بعالم حقيقى من الأسئلة التى صارت تشكل الهموم الرئيسية للقرن العشرين . ويتمحور العديد من هذه الأسئلة حول موضوع الجواهر . هل هناك أم ليس هناك شيء جوهري في البشر أو في علاقات كل منهم بالآخر وبالكون ؟ وتطرح الرواية أسئلة مرتبطة بذلك حول الأدب : هل المعنى النصي محدد أم أنه ليس كذلك ؟ وإذا كانت رواية دون كارمورو تقول لنا شيئا فإنه يبدو أنها تقول لنا إن هذه الأسئلة ليست لها على الأقل في الظروف الراهنة أية إجابات واضحة .

وكما سبق وأوضحنا في الفصل السادس فإن بنتينيو وكاييتو أقرب ما يكونان إلى بعضهما البعض عندما يعترفان بشرط الندرة في حياتهما . وبمجرد إشباع حاجاتهما في مجالات شتى ، يبدأ رواجهما يعاني من مشكلات . وبصورة تهكمية فإن الحلول ، وبوجه خاص « الحل » النهائي الذى يقدمه بنتينيو للغز كاييتو ، تؤدي إلى الدمار . وقد

يبدو أن هذا الظرف يتضمن أن الزواج كان سيبقى لو أن الندرة ظلت بطريقة ما . وينطبق هذا التضمين على مستويات أخرى للمعنى في هذا العمل .

وتدور رواية دون كازمورو حول نواحي نقص عديدة ، غير أن إحدى أهم نواحي النقص هذه تتمثل في نقص المعرفة . والافتقار إلى المعرفة ، المعترف به بما هو كذلك ، يبحث على الأسئلة والبحث المجارف . وهو في كثير من الأحيان ترياق للأمان الزائف والعقائدية ويميل إلى تشجيع الحل الوسط . وكثيرا ما يؤدي الاقتناع بامتلاك المعرفة إلى تعزيز السيطرة ، وانغلاق العقل ، والحماسة .

وباعتبارها علامة فاصلة في مجال الإيهام الأدبي ، قد يبدو أن رواية دون كازمورو تتفادى كافة التأكيدات . غير أنني أعتقد أن هناك رسالة إيجابية تتضمنها القصة التي لم تروها الرواية عن رواج الحل الوسط الذي لم يحدث . ويبدو أنها تقول لنا إن الأحكام تكون في أفضل أحوالها عندما يجرى تكوينها على أساس مؤقت للغاية . وبمعنى ما فإن طرح الأسئلة هو الإجابة .

إشارات

Introduction

1. For a more detailed synopsis of Machado's life and works, see Helen Caldwell, *Machado de Assis: The Brazilian Master and His Novels* (Berkeley and Los Angeles: University of California Press, 1970) or Renard Pérez, "Esboço biográfico," in Machado de Assis, *Obra completa*, vol. 1, ed. Afrânio Coutinho (Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1985), 67-92.
2. R. Magalhães Jr., *Vida e obra de Machado de Assis*, vol. 4 (Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1981), 104.
3. Frank Kermode, *The Sense of an Ending: Studies in the Theory of Fiction* (New York: Oxford University Press, 1967), 97.
4. Tony Tanner, *Adultery in the Novel: Contract and Transgression* (Baltimore, Md.: Johns Hopkins University Press, 1979), 11-12.
5. Tanner, 12. The novels are *La nouvelle Héloïse* (Rousseau); *Die Wahlverwandtschaften* (Goethe); *Madame Bovary* (Flaubert); *Anna Karenina* (Tolstoy); *Effi Briest* and *Unwiederbringlich* (Fontane); *Le rouge et le noir* (Stendahl); *La femme de trente ans*, *La muse du département*, *Gobseck*, and *La Duehesse de Langeais* (Balzac); *The Scarlet Letter* (Hawthorne); *The Awakening* (Chopin); *The Age of Innocence* (Wharton); *One of Our Conquerors* (Meredith); *Orley Farm* (Trollope); *Jude the Obscure* (Hardy); *The Good Soldier* (Ford); and *Lady Chatterley's Lover* (Lawrence); plus the two by Machado.
6. Quoted in Irving Howe, *The Idea of the Modern in Literature and the Arts* (New York: Horizon, 1967), 18.
7. Carlos Fuentes, *La nueva narrativa hispanoamericana* (Mexico City: Joaquín Mortiz, 1969), 13.
8. See John Gledson, *The Deceptive Realism of Machado de Assis: A Dissenting Interpretation of Dom Casmurro* (Liverpool: Liverpool Monographs in Hispanic Studies, 1984).

9. See, for example, João Pacheco, *O realismo*, vol. 3 of *A literatura brasileira* (Rio de Janeiro: Cultrix, 1965), 60–64; Dieter Woll, *Machado de Assis* (Braunschweig: Westermann, 1972), 34–42; and Parke Renshaw, "O humor em *Iaiá Garcia e Brás Cubas*," *Luso-Brazilian Review* 9 (1972): 13–20.
10. Fuentes, 24–27.
11. Fuentes, 11.
12. Fuentes, 12.
13. Fuentes, 14.
14. Fuentes, 25.
15. Fuentes, 30.
16. Fuentes, 24.
17. Kermode, 104.
18. Kermode, 105.
19. Kermode, 104.
20. Kermode, 113.
21. See Maria Luisa Nunes, *The Craft of an Absolute Winner: Characterization and Narratology in the Novels of Machado de Assis* (Westport, Conn.: Greenwood Press, 1983), 64–87. The concept of the "implied author" is from Wayne Booth, *The Rhetoric of Fiction* (Chicago: University of Chicago Press, 1961).

Chapter One

1. Machado de Assis, *Dom Casmurro*, in vol. 1 of *Obra completa*, ed. Afrânio Coutinho (Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1985). Translations of the passages are from Helen Caldwell's translation, *Dom Casmurro* (Berkeley and Los Angeles: University of California Press, 1966). No translation can perfectly capture the nuances or structure of the original language. Consequently, the exact wording of Caldwell's very good translation occasionally seems anomalous in light of certain points I want to make. In these rare cases (chapters 3, 32, 37, 64, 132, 134, and 148) I have taken the liberty of amending. Except where otherwise noted, translations of citations from all other sources are my own.
2. Massaud Moisés, "Machado de Assis e o realismo," *Anhembi* 35, No. 105 (1959): 469–79.
3. Moisés, 476.
4. For convincing support of the idea that Machado included realistic geographic detail in his works, see Waldir Ribeiro do Val, *Geografia*

- de Machado de Assis* (Rio de Janeiro: São José, 1977). In *The City in Brazilian Literature* (Rutherford, N.J.: Fairleigh Dickinson University Press, 1982), Elizabeth Lowe concludes that "Assis's rendering of the city stands as a peak of literary achievement, not only in the evolution of nineteenth-century urban fiction, but in the entire course of Brazilian city writing" (88-89).
5. Moisés, 476. For similar opinions on the absence of local color, see Moisés Vellinho, *Machado de Assis: histórias mal contadas e outros assuntos* (Rio de Janeiro: São José, 1960), 13-34; and Agrippino Grieco, *Viagem em torno a Machado de Assis* (São Paulo: Martins, n.d.), 76-78. A recent and at times quite convincing argument for *Dom Casmurro* as exterior realism primarily concerned with contemporary politics is John Gledson, *The Deceptive Realism of Machado de Assis: A Dissenting Interpretation of Dom Casmurro* (Liverpool: Liverpool Monographs in Hispanic Studies, 1984).
 6. Moisés, 476.
 7. Charles Baudelaire, "Le peintre de la vie moderne," In *Œuvres Complètes* (Paris: Gallimard, 1961), 1163.
 8. See Eugênio Gomes, "O testamento estético de Machado de Assis," in *Machado de Assis* (Rio de Janeiro: São José, 1958), 175-215, a kind of catalog of mythic motifs in *Esau e Jacó*; Winifred H. Osta and Michael Fody, III, "The Anima Figure in the Later Novels of Machado de Assis," *Kentucky Romance Quarterly* 26 (1978): 67-79, an overview with some discussion of *Dom Casmurro*; Affonso Romano de Sant'Anna, *Análise estrutural de romances brasileiros* (Petrópolis: Vozes, 1973), 116-52, a discussion of the "suporte mítico" of *Esau e Jacó*; and Donaldo Schüller, *Plenitude perdida: uma análise das seqüências narrativas no romance Dom Casmurro de Machado de Assis* (Porto Alegre: Movimento, 1978), a structural analysis according to the theory of Vladimir Propp and the most complete treatment to date of mythic elements in the novel.
 9. Bernice Slote, ed. introduction to Northrop Frye et al., *Myth and Symbol: Critical Approaches and Applications* (Lincoln: University of Nebraska Press, 1963), v.
 10. Northrop Frye, *Anatomy of Criticism: Four Essays* (Princeton, N.J.: Princeton University Press, 1957), 136-38.
 11. See, for example, Eric Gould, *Mythical Intentions in Modern Literature* (Princeton, N.J.: Princeton University Press, 1981), 15-31; Robert E. Scholes, *Structuralism in Literature: An Introduction* (New Haven, Conn.: Yale University Press, 1974), 118-27; Tzvetan Todorov, *Introduction à la littérature fantastique*

- (Paris: Seuil, 1970), 13–27; and K. K. Ruthven, *Myth* (London: Methuen, 1976), 19–21.
12. See Ruthven's criticism of this tendency, 80–81.
 13. See Daphne Patai, *Myth and Ideology in Contemporary Brazilian Fiction* (Rutherford, N.J.: Fairleigh Dickinson University Press, 1983), 76.
 14. See Juan Villegas, *La estructura mítica del héroe en la novela del siglo XX* (Barcelona: Planeta, 1973), 29–30.
 15. See, for example, Elizabeth Closs Traugott and Mary Louise Pratt, *Linguistics for Students of Literature* (New York: Harcourt, Brace, Jovanovich, 1980), 24–29.
 16. For general notions on generative grammar, see Traugott and Pratt, 12–19; and Noam Chomsky, *Language and Mind*, enl. ed. (New York: Harcourt, Brace, Jovanovich, 1972), 24–64.
 17. Susanna Egan, *Patterns of Experience in Autobiography* (Chapel Hill: University of North Carolina Press, 1984), 14.
 18. Paul John Eakin, *Fictions in Autobiography: Studies in the Art of Self-Invention* (Princeton, N.J.: Princeton University Press, 1985), 3.
 19. Enylton de Sá Rego, "The Epic, the Comic and the Tragic: Tradition and Innovation in Three Late Novels of Machado de Assis," *Latin American Literary Review* 14:27 (1986): 19–34.
 20. Helen Caldwell, *Machado de Assis: The Brazilian Master and His Novels* (Berkeley and Los Angeles: University of California Press, 1970), 102–10.
 21. Joseph Campbell, *The Hero with a Thousand Faces* (New York: World, 1956), 30; Northrop Frye, *Fables of Identity: Studies in Poetic Mythology* (New York: Harcourt, Brace & World, 1963), 15–19; and Vladimir Propp, *Morfología del cuento*, trans. Lourdes Ortiz (Madrid: Fundamentos, 1977), 31–74.
 22. Campbell, 30.
 23. Campbell, 49–246.
 24. See Hayden White's discussion of myth, history, the four major tropes, and Frye's four major genres in *Tropics of Discourse: Essays in Cultural Criticism* (Baltimore, Md.: Johns Hopkins University Press, 1978), 51–80.

Chapter Two

1. The most extensive work so far is Dirce Cortes Riedel, *O tempo no romance machadiano* (Rio de Janeiro: São José, 1959). This

contains (197–209) a review of criticism on the subject up to the year of its publication. More recent works are Ione de Andrade, "Machado de Assis e Proust: aproximações," *Estado de São Paulo* (Lit. Suppl.), 2 August 1969, 6; Thiers Martins Moreira, *Visão em vários tempos: 1* (Rio de Janeiro: São José, 1970); Hennio Birchall Morgan, "As personagens e o tempo no *Esau e Jacó*," *Minas Gerais* (Lit. Suppl.), 28 December 1974, 4–5; Christopher Eustis, "Time and Narrative Structure in *Memórias póstumas de Brás Cubas*," *Luso-Brazilian Review* 16 (1979):18–28; Paula K. Speck, "Narrative Time and the 'Defunto Autor' in *Memórias Póstumas de Brás Cubas*," *Latin American Literary Review* 9 no. 18 (1981):7–15; Maria Luisa Nunes, *The Craft of an Absolute Winner: Characterization and Narratology in the Novels of Machado de Assis* (Westport, Conn.: Greenwood Press, 1983), 88–116, and "Time and Allegory in Machado de Assis' *Esau and Jacob*," *Latin American Literary Review* 11, no. 21 (1982):27–38; Jack Schmitt and Lorie Ishimatsu, translator's introduction to Machado de Assis, *The Devil's Church and Other Stories* (Austin: University of Texas Press, 1977), xii–xiii; David T. Haberley, *Three Sad Races: Racial Identity and National Consciousness in Brazilian Literature* (Cambridge: Cambridge University Press, 1983), 80–86; and Afrânio Coutinho's introduction to Machado's *Obra completa*, vol. 1 (Rio de Janeiro: José Aguilar, 1962), 49–51.

2. Riedel, 194.
3. See Tony Tanner, *Adultery in the Novel: Contract and Transgression* (Baltimore, Md.: Johns Hopkins University Press, 1979), 11–24.
4. See Mircea Eliade, *The Myth of the Eternal Return or, Cosmos and History*, trans. Willard R. Trask (Princeton, N.J.: Princeton University Press, 1954), 34–92; as well as his *The Sacred and the Profane: The Nature of Religion*, trans. Willard R. Trask (Princeton, N.J.: Princeton University Press, 1964), 68–72, 107. In *Primitive Mentality*, trans. Lilian A. Clare (Boston: Beacon Press, 1966), 93–94, Lucien Lévy-Bruhl also postulates an alinear, nonobjective perception of time as a mode of perception for the primitive mind. For him this appears to be *the* way primitives understand time, while for Eliade primitive minds exist in a tension between linear and alinear time, with a preference for the latter. Franz Boas, in *The Mind of Primitive Man*, rev. ed. (New York: Macmillan, 1938), 226–52, does not discuss primitive man's perception of time *per se*, but suggests his reaction against chronological time by discussing his essential conservatism. He says primitive man is primarily emotional rather than rational and finds emotional stability in custom and tradition. The primitive resists change because of the affective dissonance it brings. According to Boas, the historicism or changeability of modern

- civilization is the result of the triumph of reason over the emotions. For a discussion of some ideological implications of the cultivation of origins, see Daphne Patai, *Myth and Ideology in Contemporary Brazilian Fiction* (Rutherford, N.J.: Fairleigh Dickinson University Press, 1983), 64–69.
5. See George Lakoff and Mark Johnson, *Metaphors We Live By* (Chicago: University of Chicago Press, 1980), 3–13, 41–44.
 6. Machado de Assis, *Memórias póstumas de Brás Cubas*, in vol. 1 of *Obras completas*, ed. Afrânio Coutinho (Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1985), 519–20.
 7. See Susanne K. Langer, *Philosophy in a New Key: A Study in the Symbolism of Reason, Rite and Art* (Cambridge, Mass.: Harvard University Press, 1942), 144–70.
 8. Donaldo Schüler, *Plenitude perdida: uma análise das seqüências narrativas no romance Dom Casmurro de Machado de Assis* (Porto Alegre: Movimento, 1978), 17–18. Schüler also associates the house with the cosmos and calls its rebuilding a manifestation of the creation myth.

Chapter Three

1. See Robert E. Ornstein, *On the Experience of Time* (Middlesex: Penguin, 1969), 38.
2. Northrop Frye, *Fables of Identity: Studies in Poetic Mythology* (New York: Harcourt, Brace & World, 1963), 15–17.
3. Maud Bodkin, *Archetypal Patterns in Poetry: Psychological Studies in Imagination* (1934; rpt. London: Oxford University Press, 1965), 89.
4. See Bodkin, 26–60; Joseph Campbell, *The Hero with a Thousand Faces* (New York: World, 1971), 90–94.
5. Donaldo Schüler also discusses the novel's structure as a life/death cycle. See *Plenitude perdida: uma análise das seqüências narrativas no romance Dom Casmurro de Machado de Assis* (Porto Alegre: Movimento, 1978), 56–59.
6. See Boris Tomashevsky, "Thematics," in *Russian Formalist Criticism: Four Essays*, trans. and ed. Lee T. Lemon and Marion D. Reis (Lincoln: University of Nebraska Press, 1965), 68.
7. See Bodkin, 47–48.
8. See Northrop Frye, *Anatomy of Criticism: Four Essays* (Princeton, N. J.: Princeton University Press, 1957), 203–6.

9. Frye, *Anatomy*, 146.
10. See Schüler, 55, 65.
11. See Bodkin, 52.
12. Joaquim-Francisco Coelho identifies this fluctuation, characterizing Bentinho as a person with "um temperamento tímido e indeciso, oscilando entre o pensar e o agir, entre a vontade de poder e a impotência da vontade," and analyzes a specific example of this behavior in "Um processo metafórico de *Dom Casmurro*," *Revista Iberoamericana* 36 (1970):465-72.

Chapter Four

1. Machado de Assis, "Advertência da primeira edição," in *Ressurreição*, vol. 1 of *Obras completas* (Rio de Janeiro: Jackson, 1962), 9. The orthography in this and other citations from the Jackson editions has been modernized.
2. Machado de Assis, "Advertência de 1874," in *A Mão e a luva*, vol. 2 of *Obras completas* (Rio de Janeiro: Jackson, 1962), n.p.
3. Machado de Assis, *Crítica literária*, vol. 29 of *Obras completas* (Rio de Janeiro: Jackson, 1962), 160.
4. Machado de Assis, *Crítica*, 159.
5. Machado de Assis, *Crítica*, 162-63.
6. Machado de Assis, *Crítica*, 163.
7. Machado de Assis, *Crítica*, 171.
8. The theme of jealousy has been studied from various angles. See Charles Param, "Jealousy in the Novels of Machado de Assis," *Hispania* 53 (1970):198-206, for an overview of several studies. Critics have tended to concentrate on the effects of jealousy, for example, Bentinho's jealousy makes him unreliable as a narrator, or have simply mentioned jealousy as a point of comparison between works. Param explores the causes of jealousy but looks into the author's biography rather than into the works themselves for these causes. Here we propose to place jealousy within a broad perspective by considering it as one of several effects of an underlying value system within the novel.
9. See, for example, J. J. Bachofen, *Myth, Religion, and Mother Right*, trans. Ralph Manheim (Princeton, N.J.: Princeton University Press, 1967), 69-120; Bronislaw Malinowski, *The Father in Primitive Psychology* (London: Basic English, n.d.), all 93 pp.; Erich Neumann, "The Moon and Matriarchal Consciousness," in

Augusto Vitale et al., *Fathers and Mothers: Five Papers on the Archetypal Background of Family Psychology* (Zurich: Spring Publications, 1973), 40–63; and Erich Fromm, *The Forgotten Language: An Introduction to the Understanding of Dreams, Fairy Tales and Myths* (New York: Rinehart, 1951), 204–9. The approaches used by these four writers are complementary. Bachofen attempts to prove the historicity of a matriarchal society before the rise of patriarchal ones. According to Franz Boas (see preface, xi), that theory has been almost universally discredited. But Joseph Campbell (introduction, xxv–xxviii) says his findings remain valid for what they reveal about the profound psychological laws at the basis of mythology. Malinowski's work is a case study of a matrilineal society in the Trobriand Islands near New Guinea. Discussion of patriarchy is introduced by way of contrast. Neumann's is a psychological discussion, concentrating on perceptual biases of both systems. Fromm's approach is closest to that of this study in that it uses the concepts of patriarchy and matriarchy as a theoretical construct for analyzing myths and literature.

10. For discussion of matriarchal and patriarchal conceptions of the hero, see Carol Pearson and Katherine Pope, *The Female Hero in American and British Literature* (New York: Bowker, 1981), 3–15; and Annis Pratt, *Archetypal Patterns in Women's Fiction* (Bloomington: Indiana University Press, 1981), 167–78.
11. See also Sylvio Rabello, *Caminhos da província* (Recife: Imprensa Universitária da Universidade do Recife, 1965), 15–23. Rabello correctly affirms that Capitu places a high value upon maternity. He identifies Bentinho's position as one of traditional bourgeois values and notes the values' "resíduos patriarcais" (patriarchal residues). By implication, he attributes many of the matriarchal values to Capitu but by and large concentrates upon her rather vaguely defined "feminilidade" (femininity), which he says is fighting to cast off the shackles of male domination and eventually triumphs, with "a vitória da mulher sobre o homem, da feminilidade sobre a masculinidade" (the victory of woman over man, of femininity over masculinity). Rabello's "victory" is based upon the assumption that Capitu deliberately betrayed her husband in order to fulfill her maternal instincts: "Ela acabou traindo este homem. Mas de nenhum modo ela traiu a si mesma—à sua feminilidade gloriosamente feita para a fecundação" (She ended up betraying this man. But in no way did she betray herself—her femininity, gloriously created for procreation). However, if the equally plausible hypothesis is true that Capitu remained faithful to Bentinho and was but the victim of his excessive jealousy, there seems to be less of a case for a victory. As

this study will attempt to show, both parties in a sense achieve a "victory" by adhering at all costs to their principles, but the victory for both sides has extremely high costs and might even be considered a mutual defeat.

John Gledson, *The Deceptive Realism of Machado de Assis: A Dissenting Interpretation of Dom Casmurro* (Liverpool: Liverpool Monographs in Hispanic Studies, 1984), concurs that "the patriarchal norm [in Bentinho's family] remains in operation, even when the father is dead: indeed, when he is dead, its results are yet more destructive than if he were alive" (60).

12. See Kéith Ellis, "Technique and Ambiguity in 'Dom Casmurro,'" *Hispania* 45 (1962):436-40.
13. Neumann, 41-45.
14. For example, Bentinho says he envies Escobar's strong arms. On this occasion, Escobar invites him to go swimming, saying, "O mar amanhã está de desafiar a gente" (The sea tomorrow will be a challenge—chap. 118), but Bentinho declines.
15. Bentinho is not satisfied until according to his perception he receives such a confession. He says he was almost to conclude he was the victim of a "grande ilusão" when Ezequiel runs into the room. Both he and Capitu look involuntarily at Escobar's portrait on the wall. He concludes, "A confusão dela fez-se confissão pura" (Her confusion amounted to pure confession—chap. 139).
16. Helen Caldwell points out this etymologic dimension in the name but sees it as a reference to Bentinho's "belief in a special relationship with God," rather than as a mark of a general domineering nature. See *Machado de Assis: The Brazilian Master and His Novels* (Berkeley and Los Angeles: University of California Press, 1970), 145-46.
17. See, for example, an "authoritarian" viewpoint in E. D. Hirsch, Jr., *Validity in Interpretation* (New Haven, Conn.: Yale University Press, 1967), 1-23; and a contrary viewpoint in Jonathan Culler, *Structuralist Poetics: Structuralism, Linguistics and the Study of Literature* (Ithaca, N.Y.: Cornell University Press, 1975), 116-18, 241-54.

Chapter Five

1. See Northrop Frye, *Anatomy of Criticism: Four Essays* (Princeton, N.J.: Princeton University Press, 1957), 33-34.
2. C. G. Jung, "Archetypes of the Collective Unconscious," in *The Collected Works of C. G. Jung*, vol. 9, part 1, trans. R. F. C. Hull, ed. Herbert Read et al. (New York: Pantheon, 1959), 24-25.

3. See Eugênio Gomes, *O enigma de Capitu: ensaio de interpretação* (Rio de Janeiro: José Olympio, 1967), 102; Winifred Osta and Michael Fody, III, "The 'Anima Figure' in the Later Novels of Machado de Assis," *Kentucky Romance Quarterly* 26 (1979):73-75; and Donaldo Schöler, *Plenitude perdida: uma análise das seqüências narrativas no romance Dom Casmurro de Machado de Assis* (Porto Alegre: Movimento, 1978), 52.
4. According to Linhares Filho, this sexual dimension is *the* underlying meaning of the metaphor and the novel. See *A metáfora do mar no Dom Casmurro* (Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro, 1978), 61-83. I accept his findings but not to the exclusion of other levels of meaning as he seems to advocate.
5. C. G. Jung, "Concerning the Archetypes, with Special Reference to the Anima Concept," in *The collected Works of C. G. Jung*, vol. 9, part 1, trans. R. F. C. Hull, ed. Herbert Read et al. (New York: Pantheon, 1959), 71-72.
6. See Joseph Campbell, *The Hero with a Thousand Faces* (New York: World, 1956), 120-26, 246.
7. See Paul B. Dixon, *Reversible Readings: Ambiguity in Four Modern Latin American Novels* (University: University of Alabama Press, 1985), 51-52, for mention of several metonymies connecting Capitu with writing.
8. See Jonathan Culler, *Structuralist Poetics: Structuralism, Linguistics and the Study of Literature* (Ithaca, N.Y.: Cornell University Press, 1975), 139-40.
9. This is one of the main ideas of Helen Caldwell, *The Brazilian Othello of Machado de Assis: A Study of Dom Casmurro* (Berkeley and Los Angeles: University of California Press, 1960).
10. Schöler, 52, points out Machado's allusion to Camões' Thetis and discusses the tradition of alluring and destroying sea goddesses. He also calls the scene of "A denúncia" (chap. 3), in which D. Glória and other members of the household discuss Bentinho's future, a kind of "concílio dos deuses." This council is an important part of the *Odyssey*, the *Iliad*, and of course, *Os Lusíadas*.
11. Spelling in earlier editions confirms that the novel refers to Adamastor's Thetis, and not Tethys, wife of Ocean, who had three thousand children. In modern Portuguese both names are spelled the same. See also Massaud Moisés, note on 223 to Machado de Assis, *Dom Casmurro*, 2nd ed. (São Paulo: Cultrix, n. d.)
12. Luís de Camões, *Os Lusíadas*, ed. Frank Pierce (Oxford: Oxford University Press, 1973), 122.

13. See Schöler, 62: "Com a reflexão de Marcolini, o conflito particular da narrativa adquire dimensões universais. Na autobiografia reflete-se a história."
14. For a review of criticism on the novel's ambiguity, see Dixon, 28-29, 161-62.

Chapter Six

1. See Northrop Frye, *Anatomy of Criticism: Four Essays* (Princeton, N.J.: Princeton University Press, 1957), 186-95.
2. James George Frazer, *The Golden Bough: A Study in Magic and Religion*, abridged ed. (New York: Macmillan, 1951), 12-14, 43-55.
3. Frazer, 12, 12-43.
4. See Henrique Howens Post, "El autor brasileño. Machado de Assis y el mito de Sísifo," trans. Pilar Gómez Bedate, *Revista de cultura brasileña* 1, no. 3 (1962):185-95.
5. See A. H. Quiggin, *The Story of Money* (London: Methuen, 1958), 1.
6. John Kenneth Galbraith, *Money, Whence it Came, Where it Went* (Boston: Houghton Mifflin, 1975), 5.
7. Linhares Filho discusses the sexual suggestiveness of money in *A metáfora do mar no Dom Casmurro* (Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro, 1978), 92-122.
8. For an interesting discussion of the underlying aggressiveness of gift-giving, see Marcel Mauss, *The Gift: Forms and Functions of Exchange in Archaic Societies*, trans. Ian Cunnison (Glencoe, Ill.: Free Press, 1954), especially 62.
9. See Walter J. Ong, *Orality and Literacy: The Technologies of the Word* (London: Methuen, 1982), 29; Jack Goody, *The Domestication of the Savage Mind* (Cambridge: Cambridge University Press, 1977), 146-51; and Marshall McLuhan, *The Gutenberg Galaxy: The Making of Typographic Man* (Toronto: University of Toronto Press, 1962), 20-23.
10. See Quiggin, 2-5.

Epilogue

1. See Kenneth Burke, *A Grammar of Motives* (New York: Prentice-Hall, 1945), 503-17.

2. See Paul B. Dixon, *Reversible Readings: Ambiguity in Four Modern Latin American Novels* (University: University of Alabama Press, 1985), 52–55.
3. See Daphne Patai, *Myth and Ideology in Contemporary Brazilian Fiction* (Rutherford, N.J.: Fairleigh Dickinson University Press, 1983), 76.
4. See Helen Caldwell, *The Brazilian Othello of Machado de Assis: A Study of Dom Casmurro* (Berkeley and Los Angeles: University of California Press, 1960), 2.

ببليوجرافيا

- Andrade, Ione de. "Machado de Assis e Proust: aproximações." *Estado de São Paulo* (Lit. Suppl.), 2 August 1969, p. 6.
- Assis, Machado de. "Advertência da primeira edição." In *Ressurreição*. Vol. 1 of *Obras completas*. Rio de Janeiro: Jackson, 1962.
- _____. "Advertência de 1874." In *A mão e a luva*. Vol. 2 of *Obras completas*. Rio de Janeiro: Jackson, 1962.
- _____. *Crítica literária*. Vol. 29 of *Obras completas*. Rio de Janeiro: Jackson, 1962.
- _____. *The Devil's Church and Other Stories*. Trans. Jack Schmitt and Lorie Ishimatsu. Austin: University of Texas Press, 1977.
- _____. *Dom Casmurro*. 2nd ed. Ed. Massaud Moisés. São Paulo: Cultrix, n. d.
- _____. *Dom Casmurro*. Trans. Helen Caldwell. Berkeley and Los Angeles: University of California Press, 1966.
- _____. *Obra completa*. Vol. 1. Ed. Afrânio Coutinho. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1985.
- Bachofen, J. J. *Myth, Religion, and Mother Right*. Trans. Ralph Manheim. Princeton, N.J.: Princeton University Press, 1967.
- Baudelaire, Charles. "Le peintre de la vie moderne." In *Œuvres complètes*, 1158-68. Paris: Gallimard, 1961.
- Boas, Franz. *The Mind of Primitive Man*. Rev. ed. New York: Macmillan, 1938.
- Bodkin, Maud. *Archetypal Patterns in Poetry: Psychological Studies in Imagination*. 1934; rpt. London: Oxford University Press, 1965.
- Booth, Wayne. *The Rhetoric of Fiction*. Chicago: University of Chicago Press, 1961.
- Burke, Kenneth. *A Grammar of Motives*. New York: Prentice-Hall, 1945.

- Caldwell, Helen. *The Brazilian Othello of Machado de Assis: A Study of Dom Casmurro*. Berkeley and Los Angeles: University of California Press, 1960.
- . *Machado de Assis: The Brazilian Master and His Novels*. Berkeley and Los Angeles: University of California Press, 1970.
- Camões, Luís de. *Os Lusíadas*. Ed. Frank Pierce. Oxford: Oxford University Press, 1973.
- Campbell, Joseph. *The Hero with a Thousand Faces*. New York: World, 1956.
- Chomsky, Noam. *Language and Mind*. Enl. ed. New York: Harcourt, Brace and Jovanovich, 1972.
- Coelho, Joaquim-Francisco. "Um processo metafórico de *Dom Casmurro*." *Revista Iberoamericana* 36 (1970):465–72.
- Culler, Jonathan. *Structuralist Poetics: Structuralism, Linguistics and the Study of Literature*. Ithaca, N.Y.: Cornell University Press, 1975.
- Dixon, Paul B. *Reversible Readings: Ambiguity in Four Modern Latin American Novels*. University: University of Alabama Press, 1985.
- Eakin, Paul John. *Fictions in Autobiography: Studies in the Art of Self-Invention*. Princeton, N.J.: Princeton University Press, 1985.
- Egan, Susanna. *Patterns of Experience in Autobiography*. Chapel Hill: University of North Carolina Press, 1984.
- Eliade, Mircea. *The Myth of the Eternal Return or, Cosmos and History*. Trans. Willard R. Trask. Princeton, N.J.: Princeton University Press, 1954.
- . *The Sacred and the Profane: The Nature of Religion*. Trans. Willard R. Trask. Princeton, N.J.: Princeton University Press, 1964.
- Ellis, Keith. "Technique and Ambiguity in 'Dom Casmurro.'" *Hispania* 45 (1965):436–40.
- Eustis, Christopher. "Time and Narrative Structure in *Memórias póstumas de Brás Cubas*." *Luso-Brazilian Review* 16 (1979): 18–28.
- Frazer, James George. *The Golden Bough: A Study In Magic and Religion*. Abridged ed. New York: Macmillan, 1951.
- Fromm, Erich. *The Forgotten Language: An Introduction to the Understanding of Dreams, Fairy Tales and Myths*. New York: Rinehart, 1951.

- Frye, Northrop. *Anatomy of Criticism: Four Essays*. Princeton, N.J.: Princeton University Press, 1957.
- . *Fables of Identity: Studies in Poetic Mythology*. New York: Harcourt, Brace and World, 1963.
- , et al. *Myth and Symbol: Critical Approaches and Applications*. Lincoln: University of Nebraska Press, 1963.
- Fuentes, Carlos. *La nueva narrativa hispanoamericana*. Mexico City: Joaquín Mortiz, 1969.
- Galbraith, John Kenneth. *Money, Whence it Came, Where it Went*. Boston: Houghton Mifflin, 1975.
- Gledson, John. *The Deceptive Realism of Machado de Assis: A Dissenting Interpretation of Dom Casmurro*. Liverpool: Liverpool Monographs in Hispanic Studies, 1984.
- Gomes, Eugênio. *O enigma de Capitu: ensaio de interpretação*. Rio de Janeiro: José Olympio, 1967.
- . *Machado de Assis*. Rio de Janeiro: São José, 1958.
- Goody, Jack. *The Domestication of The Savage Mind*. Cambridge: Cambridge University Press, 1977.
- Gould, Eric. *Mythical Intentions in Modern Literature*. Princeton, N.J.: Princeton University Press, 1981.
- Grieco, Agrippino. *Viagem em torno a Machado de Assis*. São Paulo: Martins, n.d.
- Haberley, David T. *Three Sad Races: Racial Identity and National Consciousness in Brazilian Literature*. Cambridge: Cambridge University Press, 1985.
- Hirsch, E. D., Jr. *Validity in Interpretation*. New Haven, Conn.: Yale University Press, 1967.
- Howe, Irving. *The Idea of the Modern in Literature and the Arts*. New York: Horizon, 1967.
- Jung, C. G. "Archetypes of the Collective Unconscious." In *The Collected Works of C. G. Jung*. Vol. 9, part 1. Trans. R. F. C. Hull. Ed. Herbert Read et al., 3–41. New York: Pantheon, 1959.
- . "Concerning the Archetypes, with Special Reference to the Anima Concept." In *The Collected Works of C. G. Jung*. Vol. 9, part 1. Trans. R. F. C. Hull. Ed. Herbert Read et al., 54–74. New York: Pantheon, 1959.
- Kermode, Frank. *The Sense of an Ending: Studies in the Theory of Fiction*. New York: Oxford University Press, 1967.

- Lakoff, George, and Mark Johnson. *Metaphors We Live By*. Chicago: University of Chicago Press, 1980.
- Langer, Susanne K. *Philosophy in a New Key: A Study in the Symbolism of Reason, Rite and Art*. Cambridge, Mass.: Harvard University Press, 1942.
- Lévy-Bruhl, Lucien. *Primitive Mentality*. Trans. Lilian A. Clare. Boston: Beacon, 1966.
- Linhares Filho. *A metáfora do mar no Dom Casmurro*. Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro, 1978.
- Lowe, Elizabeth. *The City in Brazilian Literature*. Rutherford, N.J.: Fairleigh Dickinson University Press, 1982.
- Magalhães Jr., R. *Vida e obra de Machado de Assis*. 4 vols. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1981.
- Malinowski, Bronislaw. *The Father in Primitive Psychology*. London: Basic English, n.d.
- Mauss, Marcel. *The Gift: Forms and Functions of Exchange in Archaic Societies*. Trans. Ian Cunnison. Glencoe, Ill.: Free Press, 1954.
- McLuhan, Marshall. *The Gutenberg Galaxy: The Making of Typographic Man*. Toronto: University of Toronto Press, 1962.
- Moisés, Massaud. "Machado de Assis e o realismo." *Anhembi* 35, no. 105 (1959):469-79.
- Moreira, Thiers Martins. *Visão em Vários tempos: 1*. Rio de Janeiro: São José, 1970.
- Morgan, Hennio Birchal. "As personagens e o tempo no *Esau e Jacó*." *Minas Gerais (Lit. Suppl.)*, 2º December 1974, 4-5.
- Neumann, Eric. "The Moon and Matriarchal Consciousness." In Augusto Vitale et al. *Fathers and Mothers: Five Papers on the Archetypal Background of Family Psychology*, 40-63. Zurich: Spring Publications, 1973.
- Nunes, Maria Luisa. *The Craft of an Absolute Winner: Characterization and Narratology in the Novels of Machado de Assis*. Westport, Conn.: Greenwood Press, 1983.
- . "Time and Allegory in Machado de Assis' *Esau and Jacob*." *Latin American Literary Review* 11, no. 21 (1982):27-38.
- Ong, Walter J. *Orality and Literacy: The Technologies of the Word*. London: Methuen, 1982.
- Ornstein, Robert E. *On the Experience of Time*. Middlesex: Penguin, 1969.

- Osta, Winifred H., and Michael Fody, III. "The Anima Figure in the Later Novels of Machado de Assis." *Kentucky Romance Quarterly* 26 (1978):67-79.
- Pacheco, João. *O realismo*. Vol. 3 of *A literatura brasileira*. Rio de Janeiro: Cultrix, 1965.
- Param, Charles. "Jealousy in the Novels of Machado de Assis." *Hispania* 53 (1970):198-206.
- Patai, Daphne. *Myth and Ideology in Contemporary Brazilian Fiction*. Rutherford, N.J.: Fairleigh Dickinson University Press, 1983.
- Pearson, Carol, and Katherine Pope. *The Female Hero in American and British Literature*. New York: Bowker, 1981.
- Post, Henrique Howens. "El autor brasileño. Machado de Assis y el mito de Sísifo." Trans. Pilar Gómez Bedate. *Revista de Cultura Brasileña* 1, no. 3 (1962):185-95.
- Pratt, Annis. *Archetypal Patterns in Women's Fiction*. Bloomington: Indiana University Press, 1981.
- Propp, Vladimir. *Morfología del cuento*. Trans. Lourdes Ortiz. Madrid: Fundamentos, 1977.
- Quiggin, A. H. *The Story of Money*. London: Methuen, 1958.
- Rabello, Sylvio. *Caminhos da província*. Recife: Imprensa Universitária da Universidade de Recife, 1965.
- Rego, Enylton de Sá. "The Epic, the Comic and the Tragic: Tradition and Innovation in Three Late Novels of Machado de Assis." *Latin American Literary Review* 14, no. 27 (1986):19-34.
- Renshaw, Park. "O humor em *Iaiá Garcia e Brás Cubas*." *Luso-Brazilian Review* 9 (1972):13-20.
- Riedel, Dirce Cortes. *O tempo no romance machadiano*. Rio de Janeiro: São José, 1959.
- Ruthven, K. K. *Myth*. London: Methuen, 1976.
- Sant'Anna, Affonso Romano de. *Análise estrutural de romances brasileiros*. Petrópolis: Vozes, 1973.
- Scholes, Robert E. *Structuralism in Literature: An Introduction*. New Haven, Conn.: Yale University Press, 1974.
- Schüler, Donaldo. *Plenitude perdida: uma análise das seqüências narrativas no romance Dom Casmurro de Machado de Assis*. Porto Alegre: Movimento, 1978.
- Speck, Paula K. "Narrative Time and The 'Defunto Autor' in *Memórias póstumas de Brás Cubas*." *Latin American Literary Review* 9, no. 18 (1981):7-15.

- Tanner, Tony. *Adultery in the Novel: Contract and Transgression*. Baltimore, Md.: Johns Hopkins University Press, 1979.
- Todorov, Tzvetan. *Introduction à la littérature fantastique*. Paris: Seuil, 1970.
- Tomashevsky, Boris. "Thematics." In Lee T. Lemon and Marion D. Reis, trans. and ed. *Russian Formalist Criticism: Four Essays*, 61-95. Lincoln: University of Nebraska Press, 1965.
- Traugott, Elizabeth Cross, and Mary Louise Pratt. *Linguistics for Students of Literature*. New York: Harcourt, Brace Jovanovich, 1980.
- Val, Waldir Ribeiro do. *Geografia de Machado de Assis*. Rio de Janeiro: São José, 1977.
- Vellinho, Moysés. *Machado de Assis. histórias mal contadas e outros assuntos*. Rio de Janeiro: São José, 1960.
- Villegas, Juan. *La estructura mítica del héroe en la novela del siglo XX*. Barcelona: Planeta, 1973.
- White, Hayden. *Tropics of Discourse: Essays in Cultural Criticism*. Baltimore, Md.: Johns Hopkins University Press, 1978.
- Woll, Dieter. *Machado de Assis*. Braunschweig: Westermann, 1972.

فهرس المحتويات

صفحة

٥	● تنويه
٧	● مدخل
٩	- رائعة الإيهام
١١	- مدخل إلى القرن العشرين
١٦	- علامة فاصلة في أمريكا اللاتينية
١٨	- بُناة الأنساق والشكاكون
٢٣	● الفصل الأول: الأسطورة وتحولاتها
٢٤	* الواقعية واللاواقعية
٢٧	* نقد الأسطورة : قابليته للتطبيق وحدوده
٣٠	* « أجرومية » للأدب
٣٢	* نموذج السرد البطولي
٣٦	* أسطورة البحث
٣٨	* التحولات الأدبية في دون كازمورو
٣٩	- الاستعارة
٤٠	- الكناية
٤١	- التضمين
٤٢	- التهكم
٤٣	* التهكم في صميم بناء الرواية

صفحة

- **الفصل الثاني : إلغاء الزمن** ٤٥
- * الزمن بوصفه « تيّناً » ٤٥
- * أسلحة العقلية البدائية ٤٩
- الحب ٥٠
- الإنجاب ٥١
- الطقس ٥٣
- * الحداثة والتحرر من الأوهام ٥٧
- **الفصل الثالث : الميلاد والموت والميلاد الجديد** ٦١
- * إيقاع كالمذّ والجزر ٦٢
- * أبعاد مجازية ٦٣
- * الميلاد الجديد وبناء حبكة الرواية ٦٣
- * دورة التقدم - التراجع ٧٤
- * الميلاد الجديد التهكمى ٨٠
- **الفصل الرابع : الأمومية والأبوية** ٨٣
- * الـ « ين » Yin والـ « يانج » Yang فى رحلة البحث ٨٦
- * التعارض والتوليف فى الرواية ٨٩
- * بنتينيو كربّ أسرة ٩٤
- * كاپيتو كام رئيسة ٩٧
- * فشل التوفيق ١٠٠
- * قراءة ميتا - أدبية ١٠٣

صفحة

- **الفصل الخامس : رحلة عبر عينيّن مثل ملك البحر** ١٠٩
- * البحث والرحلة البحرية المجازية ١١٠
- * كاپيتو ونموذج « أنيما » ١١٢
- * التضمين : كاپيتو كعالم مصغر ١١٨
- * أسفار فى التناص ١١٩
- * بحث إبستمولوجى ١٢٥
- **الفصل السادس : رموز الخلاص** ١٢٧
- * مزيد من البدائىة : السحر والأدوية ١٢٧
- * الكتاب بوصفه إكسيرا ١٢٩
- * النقود بوصفها طلّسمًا حديثا ١٣٥
- * التهكم الرمزى : الكتب والنقود والحدائث ١٤٣
- **خاتمة : جواهر أم غياب ؟** ١٤٥
- **إشارات** ١٥١
- **بيليو جرافيا** ١٦٣

طبع بالهيئة العامة لشئون المطابع الأميرية

رقم الإيداع ٢٤٦٦ / ١٩٩٧

الترقيم الدولي (8 - 992 - 235 - 977 - I.S.B.N.)

Retired Dreams

Dom Casmurro, Myth and Modernity

PAUL B. DIXON

رغم أن دون كازمورو ، رواية غنية الطبقات ، تعالج مسائل مثل الإيمان ، والحقيقة ، والمعرفة ، والفن ، والدين ، والسياسة ، فهي في المحل الأول قصة حب بين صبي (بتو) وصبية (كاييتو) . وبعد أن يتغلب الحب على التحدي الكبير الأول (وكان نذراً دينياً نذرته أم الصبي ، وكان يتناقض مع تفتح وتحقق وانتصار قصة الحب) ، يدمره التحدي الكبير الثاني (الشك في إخلاص كاييتو) ، ويتحول الصبي العاشق إلى دون كازمورو (المنسحب إلى داخل نفسه) الذي يروى قصة الحب بعد أربعين سنة .

وكتاب الأسطورة والحداثة بحث للأدب بوصفه تحويلاً للأسطورة من حيث طبيعة هذا التحويل وتجلياته ووسائله وقواعده ، من خلال تطبيق نقد الأسطورة على رواية دون كازمورو . والأسطورة قصة تتألف من موتيفات كلية عبر ثقافية تتمثل في نماذج أصلية ، وتتضمن حقائق أو معتقدات بشأن الحياة ، والموت ، والخير ، والشر . وهكذا يغدو مفهوم الأسطورة ، المرتكز على النماذج الأصلية ، ومفهوم التعبير الأدبي ، بوصفه تحويلاً أو تحويلاً للأسطورة ، وسيلتين لدراسة كليات وجزئيات الأدب . ويساعد هذان المفهومان في تحديد طبيعة الاهتمامات التي تشارك فيها رواية دون كازمورو الأدب العالمي العظيم ، وفي تحديد كيف تكشف هذه الكليات عن نفسها بأسلوب قائم بذاته ، وكذلك في تفسير بعض الثنائيات المفاهيمية الهامة في هذه الرواية : الجوهرى النسبى ، والبدائى ضد الحديث ، وغير الواقعى ضد الواقعى ، حيث ينحصر الأول في كل ثنائية مع المكوّن الأسطوري البدائى ، والعنصر الثانى الواقع المعاصر الذى يجرى تصويره .